REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIRT

VON

HENRY THODE,
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG

UND

HUGO VON TSCHUDI,
DIRECTOR DER KÖNIGLICHEN NATIONALGALERIE IN BERLIN

XXV. Band. 6. Heft.

BERLIN W. 35
VERLAG VON GEORG REIMER
1902

Für die Redaktion des Repertorium bestimmte Briefe und Manuskriptsendungen sind an Herrn

Prof. Hugo von Tschudi, Berlin C., K. Nationalgalerie

zu adressiren.

Zwei Grabmäler der Renaissance und ihre antiken Vorbilder.

Von **Frida Schottmüller.**

In der Geschichte der bildenden Kunst steht das Grabmal an wichtiger Stelle. An heiliger Stätte ist es errichtet, aber es dient der irdischen Repräsentation. So steht es zwischen sacraler und profaner Kunst in der Mitte. Mit ersterer hat es den festeren Anschluss an die Tradition gemeinsam, und ist doch der intimsten Aufgabe der Kunst, dem Bildnisse am nächsten verwandt.

Die Ruhmsucht, jener Hauptfactor treibender Kraft in der italienischen Renaissance, bricht hier sich nur allmählich Bahn. Sehr viel früher macht sie sich in den Inschriften als in den bildlichen Darstellungen bemerkbar. Bereits im Mittelalter war der ruhende Todte oder auch sein Bildniss als Lebender der gebräuchlichste Grabschmuck. Die Renaissance übernimmt Beides. Letzteres bildet sie in mannigfaltigen Variationen, als Relief, als Büste, als halbe oder ganze Figur aus. Was bei reicheren Denkmälern noch sonst an bildnerischem Schmucke vorkommt, ist biblischen oder allegorischen Inhalts. Die Madonna, der Schmerzensmann, Passionsscenen und die Auferstehung sind am häufigsten. Idealgestalten deuten auf die Tugenden des Verstorbenen hin. Die Engel, Putten und Wappenhalter sind nur für die Decoration von Bedeutung. Unmittelbarere Bezugnahme auf den Todten, Darstellung von Scenen aus seinem Leben kommen bis ins XVI. Jahrhundert nur bei Heiligen, später etwa auch bei Päpsten und Fürsten vor. Die Professoren-Gräber in Bologna und Padua bilden nur scheinbar eine Ausnahme, da es sich bei ihnen nicht um die concrete Darstellung eines bestimmten Vortrages handelt. Das Auditorium ist ihr Attribut, wie das Pferd das des Condottiere, der Bettler das der heiligen Elisabeth.

Nach solchen Erwägungen zweifelt man nicht am Erstaunen der Zeitgenossen über Verrocchio's Grabmal für Francesca Tornabuoni. Nach elfjähriger Ehe mit Giovanni Tornabuoni, dem Oheim des Lorenzo Magnifico war Francesca di Luca Pitti am 23. September 1477 in Rom im Wochenbett gestorben. Ein Brief des Wittwers sichert das Datum.[1])

[1]) A. von Reumont: Zum Leben des Verrocchio. Zahn's Jahrbücher II. 136.

Ueber das Grabmal, das wahrscheinlich bald darauf in Auftrag gegeben wurde, berichtet Vasari in der Biographie Verrocchio's: Onde essendo morta sopra parto in que' giorni la moglie di Francesco Tornabuoni, il marito che molto amato l'aveva, e morta voleva quanto poteva il più onorarla, diede a fare la sepoltura ad Andrea; il quale sopra una cassa di marmo intagliò in una lapida la donna, il partorire e il passare all' altra vita, ed appresso in tre figure fece tre virtu che furono tenute molto belle, per la prima opera che di marmo avesse lavorato: la quale sepoltura fu posta nella Minerva.[2]) Man nimmt an, dass die Verstorbene nicht in Rom, sondern in der Familienkapelle der Tornabuoni in S. Maria Novella in Florenz beigesetzt wurde.[3]) Das Relief mit der Darstellung der Todesstunde ist aus medicäischem Besitze in die Uffizien, dann in den Bargello gelangt; die (vier) Statuetten der Tugenden befinden sich bei Mad. Edouard André in Paris.

Wochenstuben waren seit Giotto als Kirchenschmuck mehr als einmal gemalt worden, und die Scheidung in zwei Scenen — neben der Pflege der Mutter die Namengebung durch den Vater, speciell bei Johannis-Geburten — mag Verrocchio vorgeschwebt haben, als er sein Relief entwarf. Aber stets hatte man den Vorwand einer heiligen Geschichte. Hier ist zum ersten Male die concrete Darstellung einer Familienscene aus dem zeitgenössischen Leben gewagt. Laute Klage umtönt das Sterbelager der rechten Hälfte, links klingt sie in einer ernsten Episode aus, dem Vater wird zugleich mit dem neugeschenkten Kinde die Trauerbotschaft des nahen Endes gebracht. Es ist eine Composition von grosser, dramatischer Wirkung, voll von realistischen Einzelzügen, und doch hat man längst in dieser Darstellung aus dem damaligen Leben die Anklänge an antike Kunst empfunden. Diese beschränken sich nicht auf Einzelheiten. Das Relief ist die — freilich sehr freie — Copie nach einem römischen Sarkophage, der auch die Geschichte einer Frau, die der Alkestis behandelt. Der Mythus von der treuen Gattin, die, um den Gemahl zu retten, freiwillig für ihn in den Tod geht, ist uns durch Euripides vertraut. Er war ein beliebtes Thema für Frauen- und Mädchen-Sarkophage. Eine Reihe von solchen mit starken Differenzen unter einander und einige Fragmente sind auf uns gekommen. Einen frühen Typus, der sich durch Deutlichkeit der Erzählung und relativ gute Ausführung auszeichnet, vertritt der Sarkophag Courcel in der Villa Faustina in Cannes.[4])

[2]) Vasari ed. Le Monnier V. 141.

[3]) Ueber die Verwechslung des Vasari und die Schicksale des Denkmals vergl. H. Mackowsky: Verrocchio, Künstler-Monographie S. 60 ff. und „Neues über Verrocchio". Berichte der kunsthist. Gesellschaft in Berlin 5. 1. 1900.

[4]) Die hier gegebene Abbildung ist nach einer mir von Herrn Professor Petersen in Rom gütigst dafür überlassenen Photographie. Eine Umrisszeichnung nach demselben und Litteratur s. bei C. Robert: „Die antiken Sarkophagreliefs" III, Tfl. VI, Nr. 22 und S. 22 ff., an den ich mich in allen archäologischen Angaben vollständig anschliesse.

Er befindet sich dort erst seit der Mitte des XIX. Jahrhunderts; Zoëga und Gerhardt sahen ihn noch in Rom im Palazzo d'Aste an Piazza de Ricci in Via de Monserrato 148—149. — Von seiner damaligen Benutzung als Brunnentrog stammt das runde Loch an der Schmalseite. Wahrscheinlich am selben Orte befindlich ist er bereits in der Mitte des XVI. Jahrhunderts bekannt gewesen. Das beweist die Zeichnung im Codex Coburgensis Fol. 44, Nr. 208[5]) und die des Pighianus danach Fol. 265, Nr. 205. Verrocchio muss das antike Werk auf seiner — heut freilich sehr bezweifelten — Reise nach Rom gesehen haben. Bei entscheidenden Beweisen gegen eine solche wäre man genöthigt, ein heut nicht mehr erhaltenes, dem Courcel gleiches Exemplar in Florenz anzunehmen, doch

erscheint es naheliegender, den Zusammenhang eines Werkes von ihm mit einem in Rom befindlichen Denkmale gerade als Beweis für seine Romreise in die Wagschale zu legen. Für eine zufällige Uebereinstimmung sind der Aehnlichkeiten zu viele. Das beweisen die Abbildungen auch ohne erklärendes Beiwort. Aber nicht allzu häufig kann man ein antikes Kunstwerk und die auf bestimmte Verhältnisse umgebildete Ranaissance-Arbeit so neben einander stellen, und deshalb ist eine Vergleichung in mehr als einer Beziehung dankbar.

Auf der Längsseite des Sarkophags neben einander die drei Hauptscenen der Tragödie. Links bittet Admet seine Eltern, an seiner Statt zu Pluto's Reich hinabzusteigen. Vater und Sohn im Profil einander gegenüber. Der junge König spricht mit lebhafter Geste auf den Greis ein, der vom Alter gebückt sich schwer auf den — nicht mehr erhaltenen — Stab stützt, die Bewegung der Rechten sucht die Ablehnung zu bekräftigen. Zwischen Beiden steht in voller Face, den Mantel schleierartig über den Kopf gezogen, mehr abwartend die Mutter. Beide Könige sind von ihren Doryphoren begleitet, der des Pheres hört ruhig zu, der Admet's tritt entrüstet einen Schritt zurück. An der linken Ecke steht Alkestis, Gewand und Mantel sind ihr von der Schulter geglitten, sie scheint soeben erst das dem Gatten drohende Unglück erfahren zu haben und will vortreten, um sich selbst als Opfer anzubieten. Eine klagende Dienerin, die ihr folgt, schliesst die Composition nach links ab.

Die Mittelscene zeigt die Fürstin auf dem Sterbebett. Der linke

[5]) Abbildung bei Robert III. Tfl. VI, Nr. 22.

Arm ist aufgestützt, der Oberkörper lehnt matt in den Kissen der hochlehnigen Kline, der Kopf, vom aufgelösten Haar umgeben, sinkt matt auf die Schulter herab. Die Angehörigen — ohne Admet — umgeben sie. Vorn auf dem scannum klagend die zwei Kinder Ermelos und Perimela; zu Häupten steht weinend eine Magd. Rechts und links treten Vater und Mutter heran.[6]) Diese neigt sich liebevoll zur Sterbenden nieder, jener ergreift zur letzten Liebkosung ihre rechte Hand. Im Hintergrund ist der Kopf einer Magd im Profil schwach sichtbar.

Die Gruppe ganz rechts schildert den glücklichen Ausgang. Dem lebhaft vorschreitenden Admet steht ruhig Herkules gegenüber, zwischen beiden Alkestis. Herkules hat dem Freunde die Gattin aus dem Hades zurückgeholt und nimmt jetzt Abschied von den Neuvereinten. Eine stumme Figur schliesst auch rechts die Scene.

Das Relief ist heut wenig gut erhalten, viele Teile sind abgebrochen und alle höher liegenden Flächen, besonders die Köpfe, stark verwaschen. In sehr viel besserem Zustande sah es noch der Zeichner des Codex Coburgensis, also wahrscheinlich auch ca. 70 Jahre früher Verrocchio. Die Composition ist wohl abgewogen, weder überfüllt noch allzu leer, das Relief mittelhoch, die Ausführung, soweit heut noch darüber zu urtheilen möglich ist, eine relativ gute.

Verrocchio hat nur die linke und die mittlere Gruppe benutzt. Für ein Feld von ähnlichem Formate musste er sie stark aus einander ziehen und die Lücken mit Nebenpersonen füllen. Im antiken Relief sind die Figuren gleichmässig über die ganze Fläche ausgebreitet und füllen sie auch in der Höhe vollkommen. Der Renaissance-Meister bildete grosse und kleine Einzelgruppen, deutlich getrennt durch Zwischenräume und liess auch über den Köpfen eine Luftschicht frei. Dadurch wirkt das moderne Werk, obwohl es in allen Details, speciell den Gewändern, sehr viel reicher und massiger ist, doch locker und durchsichtig neben dem antiken. Die Fabel seines Vorbildes hat Verrocchio höchst wahrscheinlich nicht gekannt. Noch im Coburgensis ist die Sterbende als Mann gezeichnet. Er hat das antike Werk mit den Augen des Künstlers gesehen und wohl erst aus der Erinnerung heraus in eine Scene von ganz anderer Bedeutung umgeschaffen.

In der linken Gruppe behielt er die Stellung der drei Hauptpersonen bei. Doch ist der jugendliche Admet zum ältlichen, behäbigen Kaufmanne, Giovanni Tornabuoni, geworden. Statt der dringlichen Redegeste der erhobenen Rechten faltet er beide Hände in schmerzlicher Erregung vor der Brust. Der gebückte Pheres ward zur alten Pflegerin; den faltenreichen Mantel über den Kopf gezogen, präsentirt sie in ausgestreckten Armen das gewickelte Kind, der eingefallene Mund meldet die Trauerbotschaft. Wie die Mutter Admet's, ist auch hier die weibliche

[6]) Es können nicht die Eltern der Alkestis sein, die ja längst todt waren, sie als ältere Magd und Präceptor zu erklären, geht der Liebkosung wegen nicht gut an. Sie werden als Eltern der im Sarkophag ruhenden Todten gedeutet.

Figur — wahrscheinlich eine Verwandte des Hauses —, die en face zwischen Beiden steht, weniger betheiligt. An Stelle der Doryphoren sind rechts Mägde, links Verwandte des Hauses getreten. Die Anordnung blieb die alte, aber ein anderer Sinn kam in die Gruppe. In der antiken Scene versucht vergeblich junges Leben das ältere, dem es selbst das Dasein dankt, zu verdrängen. Hier begrüsst ein kleines Wesen das Tageslicht, ahnungslos, dass es ein anderes Leben zerstörte.

Die rechte Hälfte gehört der Sterbescene. Die Hauptperson selbst erfuhr eine wesentliche Veränderung. Alkestis stützt sich auf den linken Unterarm und wendet Kopf und Oberkörper voll dem Beschauer zu. Der Rumpf und die unteren Extremitäten sind von faltenreichem Gewand

umhüllt. Das linke Bein ist ausgestreckt, das rechte oder beide im Knie leicht gebeugt. Dies Liegen auf der Seite kommt auf antiken Reliefs — besonders bei Flussgöttern — sehr häufig vor und ist auf die Renaissance-Darstellung der Erschaffung Adam's ohne Zweifel von Einfluss gewesen. Verrocchio aber wählte eine Form, aus der das passive Leiden und volle Kraftlosigkeit noch deutlicher sprechen. Francesca Tornabuoni sitzt, mehr im Profil gesehen, auf ihrem Lager, das eher der antiken Todtenbahre als einem Bette gleicht. Die kissenreiche Lehne fehlt, statt ihrer unterstützen zwei Mägde mit zartem Griff den zusammenbrechenden Körper und die schlaffen Arme. Es ist ein Motiv von echtem Zartsinn, und eine Erfindung der Renaissance, wenn auch keine des Verrocchio. Sie entstammt der halbfigurigen Pietà — dem todten Christus im Grabe, von Maria und Johannes oder von Engeln gehalten, die im Quattrocento häufige Darstellung und liebevolle Durchbildung fand. Die Stellung der Dienerinnen, das in Fieberhitze gelöste Haar und das herabgeglittene Gewand wurden der Alkestis-Darstellung entlehnt. So sind hier Renaissance-Motive mit antiken auf's Innigste verschmolzen.

Der Bettschemel und die klagenden Kinder fehlen, zwei sitzende Dienerinnen füllen den Vordergrund. Die eine — unmittelbar vor dem Bette sitzend — birgt weinend das Haupt in der Rechten. Die zweite — am rechten Rande — hält das festgewickelte Kind zwischen den Knieen. Seit Giotto sind zwei ähnlich sitzende Figuren vor dem Lager der Hauptperson bei Schlafscenen und Todtenklagen durchgehend anzutreffen. An Stelle des greisen Vaters schliessen drei Frauen nach links die Scene. Die älteste, eine Verwandte wahrscheinlich, — steht in voller

Face, den Mantel über den Kopf gezogen, die Hände schmerzvoll auf der Brust gekreuzt, rechts neben ihr stützt eine jüngere weinend den Kopf in die linke Hand. Das Motiv, ein häufiges in der Antike, ist am Alkestis-Sarkophag zweimal vertreten. Die leidenschaftliche Klage der dritten passt schlecht zu dem stilleren Schmerz der übrigen. Den Mantel zusammenfassend, tritt sie eilig zum Lager, die Rechte wühlt im gelösten Haar, zu lautem Aufschrei ist ihr Mund geöffnet. In Anordnung und Stimmung entspricht ihr die Magd, die von der entgegengesetzten Seite mit fliegendem Gewande heranstürmt; den linken Arm nach hinten geworfen, zerrauft sie mit der Rechten das Haar. —

Unruhiger im Ausdruck und leidenschaftlicher in der Composition ist die moderne Sterbescene. Die Gruppen sind klarer geschieden, die Hauptmomente der Erzählung schärfer pointirt. Dazu tritt etwas Neues. Das Allgemein-Menschliche giebt in der antiken Tragödie die Hauptnote an, in der Scene des XV. Jahrhunderts kann die individuelle Charakterisirung nicht übersehen werden. Zeittracht und Idealcostüm sind in geschickter Weise gemischt, ebenso die tägliche und die antike Geste. Aber den Hauptbetheiligten ward in jeder Weise bildnissmässige Darstellung, und sie verleugnen weder ihre florentinische Herkunft und ihre Stellung in der Welt noch ihre persönliche Eigenart. Nur in den Nebenfiguren klingen die antiken Reminiscenzen fast unvermischt aus.

Höchsten Schmerz als völlig ungezügelten darzustellen hatte im Quattrocento zuerst Donatello gewagt. Aus seinen Passionsscenen könnte Verrocchio die Anregung zu seinen zwei Klageweibern empfangen haben. Aber obwohl dieselben aus dem gemässigten Tenor der verrocchiesken Composition deutlich herausfallen, sind sie doch ein antikes Motiv, das in Litteratur und Kunst häufig vorkommt. Das Vorbild für Francesca Tornabuoni war der freiwillige Opfertod der Alkestis. Der Schmerz der Trennung ward durch ihre Seelengrösse verklärt. In anderem Ton erschallt antike Todtenklage, wenn nicht in Ruhm und Ehre, sondern durch den unbedachten Zorn der eigenen Mutter ein Held in heissen Schmerzen endet. Die Darstellungen des Meleager-Mythos bieten die Illustration hierfür.[7]) Von den mannigfaltigen Variationen kommt hier nur ein Sarkophag in Betracht, der auch an einem Grabmale des Quattrocento nachgebildet worden ist. Er befindet sich heut in ziemlich schlechtem Zustande im Palazzo Montalvo in Borgo degli Abbizzi in Florenz.[8]) Die erste Erwähnung fand er in der „Strena Helbigiana" anlässlich der Publication der Venus (p. 190[2]) aus demselben Palaste.

Auf der rechten Seite der Hauptwand ist Meleager's Kampf mit den Thestiaden geschildert, der eine liegt tödtlich verwundet am Boden, der

[7]) Vergl. auch die Schilderung in Ovid's Met. VIII.

[8]) Abb. bei Milani: Studii e Materiali di archeologia e numismatica I p. 304. Herr Professor Robert hatte die Güte, mich auf diesen Sarkophag hinzuweisen. Mir war die Composition nur durch die Zeichnung im Pighianus bekannt.

zweite dringt energisch gegen den mehr abwartenden Meleager vor. Zwei Frauenköpfe in flachem Profil dahinter. Als Eckfigur eine jugendliche Parze im Profil nach links. In der Mitte auf einem Lager lang hingestreckt ruht der Held. Vor ihm auf niedrigem scannum Helm und Schwert, der Schild lehnt am Bettpfosten. Ein nackter Jüngling, sein Bruder Thydeus, steht schmerzlich herabblickend zu Häupten, den rechten Fuss auf den Schemel gestellt zu Füssen der greise Vater. Hinter dem Bette stehen die Schwestern Gorge und Deianeira und die Gattin Kleopatra. Eine von ihnen umfasst das Haupt des Sterbenden und schiebt ihm sanft den Obolus auf die Zunge. Die zwei anderen stürmen in wilder Klage; die Haare haben sich gelöst, die Gewänder sind von den Schultern herabgeglitten, die Arme leidenschaftlich erhoben.

Seitlich sitzt, den Hund zu Füssen, weinend das Haupt in den Händen bergend, die Jägerin Atalanta. Den Abschluss nach rechts bildet das Bild der rächenden Göttin Diana und eine Parze, die, den Fuss auf dem Rade der Nemesis, den Schicksalsspruch für Meleager auf eine Tafel schreibt.

Die Nachbildung, fast genaue Copie dieses Mythus, wurde auch im ausgehenden Quattrocento in Florenz gearbeitet, aber nicht in der Grösse des verrocchiesken Reliefs. Als kleiner Fries ist er von Giuliano da Sangallo am Grabe des Francesco Sassetti in dessen Familienkapelle in S. Trinità angebracht (nach 1485). Das Denkmal gehört jenem einfachen Typus an, der von Piero di Niccolò erfunden, von Bernardo Rossellino und der donatellesken Schule weiter ausgebildet worden ist.

In halbrunder Nische steht der Sarkophag von edler Form. Sein einziger Schmuck ist die Schrifttafel zwischen zwei Stierköpfen. Ein decorirter Fries fasst die Nische ein. An den aufsteigenden Seiten des Halbkreises ist er mit vorwiegend vegetabilischem, ziemlich streng stilisirten, symmetrischen Ornament geschmückt. In dem wagerechten Streifen, der den Abschluss nach unten bildet, und in den drei Medaillons in den Mitten der Seiten sind figürliche Darstellungen. Schon der Cicerone hebt bei ihnen die Verwendung antiker Motive hervor. Links sind es Puttenscenen, die an die abschliessenden Friese der Kanzeln in S. Lorenzo unmittelbar erinnern und wahrscheinlich nach denselben Vorbildern wie jene, gearbeitet wurden. Rechts ist der oben geschilderte Meleager-Sarkophag fast genau copirt.

In der Mitte die Todtenklage. Meleager, zwei der Frauen, der greise Vater, die weinende Atalanta mit dem Hund zu Füssen, Lager, Schemel, Waffen und das Bild Dianens sind unmittelbar übernommen. Als einzige Bezugnahme auf den Todten dieses Grabmals, dessen Portraitrelief im mittelsten Medaillon dargestellt wurde, ist auf dem Schilde Meleager's der schräge Balken des Sassetti angebracht. Die hintere der heranstürmenden Frauen ist auf der antiken Scene mehr vom Rücken, auf der modernen mehr von vorn gesehen; auch die schreibende Parze erfuhr in Stellung und Gewand-Anordnung eine leichte Aenderung

Thydeus, der nackte Jüngling, hält in Sangallo's Redaction Kopf und Schulter tiefer gesenkt. In der Kampfscene fehlt der am Boden liegende Oheim; die Lücke ist durch einen Hund gefüllt.

Die Gesten der zwei Kämpfer sind etwas gemildert; sie scheinen im Streit, aber nicht im Angriff auf Leben und Tod. Der Profilkopf hinter ihnen ist nach der andern Seite gewendet und eine zweite Hintergrundfigur hinzugefügt. Statt der Parze am rechten Rande, die im Profil nach links klagend das Haupt stützt, trat eine breitere Figur in voller Face, an die sich von den Seiten zwei Putten schmiegen. Als Pendant und

nothwendige Verlängerung ist auf der linken Seite der schreibenden Parze, eine dreifigurige Gruppe und ein nackter Putto (?) angegliedert.[9])

Wie auf den Donatello-Kanzeln schliessen grosse Vasen die Composition ein, und wie dort sind Centauren als Wappenträger und Guirlandenhalter benutzt.[10])

Sehr viel enger als Verrocchio hat sich Giuliano da Sangallo seinem Vorbilde angeschlossen. Doch ist bei ihm eine stilistische Umbildung in gleichem Sinne nicht zu übersehen. Die schärfere Trennung der Scenen und die Auflockerung der gleichmässig gefüllten Fläche sind auch hier unverkennbar. Auch Sangallo hat den Mythus, den er copirte, höchst wahrscheinlich nicht gekannt. In rein decorativem Sinne verwandte er die hochtragische Composition als Pendant zu spielenden Putten. Das erscheint unserem historisch geschulten Jahrhundert fast unmöglich; und doch geschah es in einer Stadt und in einem Zeitalter, das antike Wissenschaft und Kunst als höchstes Gut schätzte und mit allen Kräften zu erkennen strebte.

---

[9]) Sie erinnern an die linke Gruppe auf Verrocchio's Tornabuoni-Relief, aber die Anklänge erscheinen mir zu allgemein, um Schlüsse daraus zu ziehen.

[10]) Die Kleinheit der Abbildungen gestattet ein näheres Eingehen nicht. Es kann auf dasselbe um so eher verzichtet werden, als Herr Dr. Warburg in der Fortsetzung seines Werkes „Bildnisskunst und flor. Bürgerthum" Detailaufnahmen dieses Grabmals in Aussicht gestellt hat.

Der provençalische Einfluss in Italien und das Datum des Arler Porticus.

Von **Wilhelm Vöge.**

Albert Marignan[1]) hat sich (als Herausgeber des Moyen âge wie als Uebersetzer) um die Verbreitung deutscher Gelehrsamkeit in Frankreich nicht wenig verdient gemacht. Im Ganzen ist er wohl mehr Schriftgelehrter als Kunstkenner. — Vor Jahren hat er ein Buch über die Medicin des VI. Jahrhunderts geschrieben. Vielleicht hätte er selbst zum Arzte das Zeug gehabt. Er verjüngt, was er anrührt.

[1]) Von seinen Schriften sind hier zu nennen: L'École de sculpture en Provence du XIIe au XIIIe siècle. Extr. du Moyen Age. Paris, Bouillon 1899 und Histoire de la sculpture en Languedoc du XIIe au XIIIe siècle; ebenda, 1902. Zu der letzten, eben erschienenen Schrift, die für Solche, die das Land bereisen, ein immerhin ganz guter Wegweiser ist, hier ein paar Glossen. M. nimmt hier eine Reihe meiner Ergebnisse herüber, während er sich allerdings den Anschein giebt, als müsse er überall das Richtige erst gegen mich an den Tag bringen. Dass der Einfluss der Languedoc auf Saint-Denis gravitirt, hatte auch ich darzuthun gesucht; M. entdeckt es von Neuem (S. 23 f.) Ebenso habe ich den Umschlag des Stiles zum Streng-Tektonisirten, der dann mit Gilabert eintritt, zuerst als die Wirkung nordischer Einflüsse auf den Süden hingestellt; dies hing mit meiner Interpretation des Chartreser Stils zusammen. M. bringt auch dies (S. 72), — am Schluss einer Polemik gegen mich! Auch die Capitelle aus dem Kreuzgang der Kathedrale (S. 75 ff.) habe ich mit Gilabert und seiner Art zusammengebracht; M. vollzieht die Taufe seinerseits (S. 80). Doch M. nahm die Idee, dass Gilabert vom Norden her inspirirt sei, nicht herüber, ohne sie zugleich bis zum offenbar Irrthümlichen zu entstellen. Er wirft Gilabert mit den nordischen Meistern zusammen; S. 77 f. heisst es: „ce chapiteau est sans nul doute dû à un artiste du Nord"!, während sich doch an diesem Capitell (wie auch sonst) in der Führung der Falten (auf Schenkeln, Brust, Leib), in den Typen u. s. w. auf's Deutlichste bei Gilabert der Zusammenhang mit der älteren Kunst Aquitanien's zeigt. — Noch wunderlicher, wie M. die Reliefs des Portals von Moissac auf zwei ganz verschiedene Epochen vertheilt. Z. B. soll auch der Petrus des l. Thürpfostens, der im Stil völlig identisch ist mit dem grossen Tympanon darüber (zu vgl. etwa die Engel) 40 Jahre später als dieses sein! — Was M. im Eingang über den Einfluss der Languedoc und seiner Plastik auf das Abendland sagt, ist ein Ammenmärchen.

Ein Schwelgen in neuen, unerhörten Daten erfüllt seine Schriften.[2]) — Doch wer Alles verjüngt, kann in einzelnen Fällen das Richtige getroffen haben. — Die erste Frage wäre: hat M. nicht Recht mit dem, was er über die Sculpturen seiner provençalischen Heimath vorbringt?

Es ist möglich, dass er hier insofern auf der richtigen Fährte war, als diese Werke etwas jünger sein können, als man meist annahm. Doch man kann auf der rechten Fährte sein und das Ziel verfehlen. — Natürlich vermag jemand Undatirtes nur einzuordnen, wenn er es an einzelne festliegende Punkte irgendwie anschliessen kann. Die provençalische Baukunst und Plastik des XII. bis XIII. Jahrhunderts bietet solche feste Punkte kaum. Das, was sich etwa anbietet, hat nicht M.'s Gunst. Er verwirft z. B. kurzer Hand das Baudatum von 1116 an der Kirchenmauer von Saint-Gilles; am Thürsturz von Maguelone (von 1178) geht er ohne Aufenthalt vorüber.

Ihn beglückt, so scheint es, ein Material, das wie ein Nebel in seiner Hand ist, Wünschen und Wunschmeinungen nachgebend. Nous sommes forcés, sagt er bedeutend, de nous entourer de toutes les connaissances de l'archéologie.

Wenn die ganze abendländische Plastik von der Languedoc abzuleiten wäre, so müsste sich das überall auch im Stil zeigen. Nein, die Kunst des Mittelalters fliesst aus vielen localen Rinnsalen. — Ueber die Verwendung der Plastik im Inneren der Kirchen bis gegen 1100 werde ich an anderer Stelle Zusammenstellungen aus den Schriftquellen geben. — M. nimmt an, dass die Reliefs im Chorumgang von Saint-Sernin den alten Kreuzgang von Saint-Sernin geschmückt hätten: dann müssten die Reliefs mit den Engeln auf die Pfeiler desselben entfallen; aber die jetzt seitlich eingelassenen Reliefs sind grösser als die mittleren, auch sind dort zwei Engel gegeben, die offenbar nebeneinanderstehend gedacht sind, denn sie sind symmetrisch zu einander componirt. Zudem scheinen die Inschriften auf den zwei Reliefs l. u. r. des thronenden Christus darauf zu deuten, dass sie schon ursprünglich einen Platz neben dem Mittelrelief einnehmen sollten. Sie lauten: Ad dextram patris cherubin stat cuncti potentis (Relief zur r. Hd. Christi); Possidet inde sacram serafin sine fine sinistram (zur l. Hd. Christi). Es kommt hinzu, dass diese 3 Tafeln (der Thronende und die zwei Engel) auch im Format zusammengehen! — Merkwürdig, dass M. sich hier, wie sonst, nicht gemüssigt sieht, die Beischriften mitzutheilen, mit denen das Jüngste Gericht in Conques z. B. ganz überdeckt ist. Er würde uns damit mehr entzückt haben, als durch seine Beschreibungen; von dem Werk in Conques z. B. (dessen giebelartig überhöhter Thürsturz m. E. an Beziehungen zur Auvergne denken lässt) sagt M.: le canon iconographique est déjà fixé. Kann man sich über das amüsante Werk voll origineller Erfindungen — man sehe die Englein, die den Todten beim Abheben der Sargdeckel helfen! — unglücklicher ausdrücken? — Doch ich schliesse.

[2]) Ist es zu glauben, dass M. — nach allen Festsetzungen über Bamberg und Reims! — die Reimser Visitatiogruppe, einen alten Irrthum auffrischend, in's XVI. Jahrhundert setzt? (vgl. Le petit palais, Extr. de la Revue de Belgique, Bruxelles 1902, S. 78). —

Diese „connaissances“ zu beleuchten, mag unten ein Streiflicht reichen. — Inzwischen hat M. bereits eine Art von verschleiertem Rückzug angetreten.

Seine Streitschrift — ich hatte gemeint, mit der Bemerkung Rep. f. K.-W. 1899, S. 103 antworten zu sollen — erdröhnte förmlich von „13e siècle“. Trotz der in den nordwestlichen Pfeiler des Arler Kreuzgangs eingemeisselten Inschrift von 1188 erklärt M. hier den Anfang des XIII. Jahrhunderts ausdrücklich als „date la plus reculée“ jener ältesten (nördlichen) Galerie[3]). Die Fassaden von Arles und Saint-Gilles sind aber, auch nach M., später als jene frühesten Theile des Kreuzgangs. So fühlt er sich denn auch bei einzelnen Theilen des Arler Porticus fast mehr an die Mitte als den Anfang des XIII. Jahrhunderts erinnert, ja, an der Fassade von Saint-Gilles entdeckt er des procédés techniques du siècle suivant (d. h. des XIV. Jahrhunderts), will sagen, deren Vorklang.[4])

In seiner neuesten Schrift[5]) sagt er dagegen:

J'ai assigné au cloître de Saint-Trophime la date approximative de 1184 (man möchte Druckfehler statt 1188 annehmen; doch auch S. 85 steht 1184, S. III 1185—90) Von den Fassaden aber heisst es jetzt: J'ai assigné „dans ma pensée“ la date de 1190—1215 à la construction de ces façades.[6])

Man könnte es ihm überlassen, sich auf diesem Wege weiter zurückzuziehen. Doch vielleicht ist es rückförderlicher, wenn Mehrere das Wort nehmen.

Hoch erfreulich, dass Robert de Lasteyrie eine eingehende Untersuchung der südfranzösischen Bauwerke in Aussicht stellt. Nach Marignan's Notiz[7]) nimmt de Lasteyrie das letzte Drittel des XII. Jahrhunderts als die Entstehungszeit jener grossen Decorationen in Anspruch.

Es fragt sich, ob die deutsche Forschung sich dem gegenüber nicht besser zuwartend verhielte. Doch ist gerade durch die von deutscher Seite gemachten, mehr vorläufigen Beobachtungen über die Beziehungen der südfranzösischen zur oberitalienischen Sculptur dieser Zeit auch das französische Material in ganz neue Beleuchtung gekommen. Marignan sind diese Beziehungen entgangen, ja, er hält es nicht für nöthig, in seiner jüngsten Schrift auf diese wichtigen Entdeckungen einzugehen,[8])

---

[3]) a. a. O. S. 17; 27.

[4]) Vgl. S. 41, 20, 38, 45.

[5]) Sculpture en Languedoc.

[6]) Vgl. dagegen „Provence“, S. 25, Anm.!

[7]) Languedoc, S. III.

[8]) Ein flüchtige Hindeutung nur in Le petit palais. In „Provence“ findet sich nur S. 44, Anm. 2, der Satz: Il faudrait aussi montrer l'influence de la statuaire française en Italie au XIIIe siècle et décrire la façade de l'eglise de Saint-Laurent de Gênes. On verrait alors les ressemblances nombreuses entre les deux écoles. Ce sera le sujet d'une autre étude.“ Von provençalischem Einfluss spricht M. überhaupt nicht.

mit denen doch gerade für die Datirung der französischen Sachen ein erster fester Punkt gewonnen wird.

Die Zusammenhänge einleuchtend darzulegen, ist zwar nur an der Hand zahlreicher Abbildungen möglich. Hier daher nur eine Auseinandersetzung über einige Hauptpunkte.

Als der Erste hat M. G. Zimmermann [9]) diese Einflüsse betont, an den Arbeiten Antelami's in Parma und Borgo San Donnino; ich selbst hatte 1894—95 fast noch auffälligere Anklänge an Provençalisches in Modena und — nahe der italienischen Grenze — in Chur beobachtet.[10]) Die Churer Apostelstatuen sind jetzt in der fleissigen und verständigen Erstlingsschrift Arthur Lindner's abgebildet und eingehend besprochen,[11]) während das Modeneser Material durch Venturi um eine ganze Reihe meist gebilderter Capitelle — ein Theil derselben hat (nach V.) zum Ambo der Kirche San Vitale alle Carpinete gehört [12]) — in erfreulichster Weise erweitert und mustergültig veröffentlicht ist.

Venturi hat in den hierher gehörigen Reliefs des Doms zu Modena die Brüstungswände eines lettnerartigen Vorbaus erkannt („pontile"), der sich über den jetzt noch am Eingang der Krypta stehenden, auf Löwen ruhenden vier Säulen erhob.

Eins ist zwar aus der interessanten Reconstruction nicht zu ersehen, wo die beiden, unten abgeschrägten Reliefs (mit Petrus am Feuer und Judas, die Silberlinge empfangend), die zur Füllung von Arcadenzwickeln geschaffen sind, hier Platz finden sollen. Auf diesen zwei Tafeln sind

[9]) Oberitalische Plastik, Leipzig, 1897. S. 155.

[10]) Vgl. diese Zeitschrift 1899, S. 103.

[11]) Die Basler Galluspforte und andere romanische Bildwerke d. Schweiz, Strassburg, Heitz, 1899, S. 82 ff. Lindner bringt die Galluspforte, die man früher an Vézelay-Autun anknüpfen wollte, mit der Kunst der Languedoc in Zusammenhang. Vielleicht mit Recht; es wäre zu wünschen, dass die Symptome minder verschämt sprächen. Wenn S. 46 das Basler Portal und das ähnliche in Saint-Ursanne als Werke französischer Meister bezeichnet werden, so ist das sehr übertrieben; etwa das Richtige steht S. 29. Das Problem ist arg verwickelt; der Basler Meister hat Vielerlei gesehen und verarbeitet originell. Im Aufbau stecken, trotz der triumphbogenhaften Einrahmung, mancherlei Züge, die eher auf Oberitalien als Südfrankreich weisen. Z. B. führt gerade die Schule von Modena die breiten Rankenfüllungen der Thürpfosten ohne Unterbrechung als ornamentale Zone um das Bogenfeld, wie es in Basel geschieht. Auch die Schlankheit der Säulen, ihre Spiralcanelluren, das Emporführen derselben bis zum oberen Rande des Thürsturzes, die Anordnung der Statuen nicht an, sondern zwischen den Säulen wäre hier zu nennen; inhaltlich die „Werke der Barmherzigkeit" (Parma). Was das Datum anlangt, so hat es etwas Künstliches, das Basler und das St. Ursanner Portal in die Frist von 1176—77 zu zwängen. Da das St. Ursanner Werk das Basler voraussetzt, wäre das letztere am ehesten noch etwas früher: leider ist der Zeitansatz überhaupt nur eine Hypothese.

[12]) Adolfo Venturi, Museo civico di Modena. Un capitello romanico. Estratto dal Vol. III „Le Gallerie nazionali italiane", Roma 1897.

die sonst aufgemalten Inschriften[13]) eingemeisselt; es fehlen die Simse.[14])

Doch ich komme nun auf die Beziehungen zur Plastik Südfrankreich's.

Man mag das Motiv des hohen, durch Säulenstellungen nicht unterbrochenen,[15]) auch ohne krönende Bogenreihen gebliebenen Bilderfrieses an sich noch nicht bedeutsam finden: doch ein deutlicher Hinweis auf die Provence ist die Einrahmung des Friesstreifens oben und unten. Wir finden nämlich dieselben Motive, die in Arles den grossen Fries des Porticus rahmen: oben ein Gesims, dessen Schmiege steigende, eigenthümlich breit und niedrig gehaltene Akanthusblätter verkleiden: unten eine Verbindung von Mäander (an der Platte) mit einer Akanthusranke (an der Schmiege), deren eng geschlossene Einrollungen sich knollenartig aus dem dünnen Gerank der Stengel heben.[16])

Das Thema des Frieses ist die Passion Christi, wie auf dem Friese von Saint-Gilles; es begegnet kaum eine Scene, die nicht auch dort und zwar ganz ähnlich sich fände[17]). Das Abendmahl nimmt auch in Saint-Gilles die Mitte ein (Sturz des Hauptportales); charakteristisch die „abendländische" Auffassung der Scene. Auffallende Anklänge auch im: Christus vor Kaiphas und der mit dieser Scene — hier und dort — verbundenen Geisselung (die auch sonst in der Provence beliebt war, Arles, Kreuzgang), wie in der Kreuztragung. Noch überzeugender sprechen die Capitelle. Das einzige Blattcapitell des „Pontile" (Abb. Venturi, SA. S. 4) mit der rings um den Knauf gewundenen breiten Akanthus-Welle — charakteristisch auch die flache Modellirung wie der Umriss der Blätter — zeigt den Typ eines der Prunkstücke der südfranzösischen Ateliers. Ein zum Verwechseln ähnliches Exemplar am Arler Porticus (die Mittelsäule rechts)[18]).

Der Kranz fallender, fünf- bis siebenzackiger Blätter, der das Ca-

[13]) Die Bemalung der Reliefs ist aufgefrischt; doch der Schriftcharakter ist der des XII. Jahrhunderts. Die Figuren liegen bunt auf goldenem Grunde; obwohl es sich um Marmor handelt, war die Bemalung eine völlige. — Das Atelier, dem die Kanzel zugehörte (deren Fragmente im Dom zerstreut sind), ist offenbar jünger als das des Lettners.

Als Theile eines Lettners besprach die Sachen im Dom zu Modena auch schon Schmarsow, S. Martin von Lucca, S. 236, Anm.

[14]) Ueber der Kreuztragung kam das Simsstück abhanden.

[15]) Von solchen ist nichts erhalten; die Höhe beträgt 1,16 m; die Länge des Erhaltenen 6,60—6,70 m; die Zwickelfüllungen messen 0,68 × 1,18 (L.) und 0,73 × 1 (L.)

[16]) In Arles wechseln die Einrollungen mit Löwenköpfen.

[17]) Auch die Scene Judas das Geld empfangend, findet sich links, Marignan deutet auf enfant prodigue! (Provence" S. 38); S. 12 glaubt er mir mit der Deutung auf Christus und Thomas (Arles, Kreuzgang) etwas Neues zu sagen; aber diese gab ich ja selbst! (Anfänge des monum. Stiles, S. 105).

[18]) Weitere Exemplare dieses Typs im Kreuzgang von Vaison, in dem von Aix (unterhalb des Mathäussymbols), in Ste. Marthe in Tarascon (Südportal), hier schon in späterer Umbildung.

pitell mit Daniel und Habakuk oben abschliesst, läuft in Arles oberhalb der grossen Statuen hin, über den Wandpfeilern sich verkröpfend. Doch auch die Bogen mit zwickelfüllenden Zwergarchitekturen darüber (drittes und viertes Capitell) haben in Arles ihr Analogon. Man sehe nur die Krönung der Paradiespforte[19]) an; hier ist der Bogen durch das gleiche, schwere Eierstabmotiv belebt[20]) — die zugespitzte geschweifte Form der einzelnen Glieder desselben, die in M. auffällt, zeigt in Arles der das grosse Tympanon rahmende Eierstab —, darüber aber erheben sich Bauten, welche die nämlichen, flachen, antikischen Giebelchen und eingeblendete, von Pfeilerchen gerahmte, rundbogige Fenster haben. Wichtig auch, wie hüben und drüben Giebel und Fenster durch mit dem Bohrer vertheilte Löcher belebt sind!

Das Sujet des Danielcapitells, der Daniel zwischen den Löwen, ist eine der altchristlichen Darstellungen, welche die Provençalen, inspirirt durch die gallorömische Sarkophagplastik der Gegend, wiederholt bringen. Der Modeneser Daniel zeigt ganz die Auffassung dessen am Arler Porticus und eines zweiten Exemplars im Arler Museum: Der Prophet sitzt; die Löwen, von links und rechts kommend, legen eine Pranke auf des Propheten Knie. In derselben Auffassung kehrt die Gruppe im Atelier Antelami's wieder, l. vom Hauptportal in Borgo San Donnino (ebenfalls unter provençalischem Einfluss). Auch im Baptisterium zu Parma findet sie sich. — Auf einem der anderen Capitelle — zu der Serie aus San Vitale alle Carpinete gehörig — sieht man hinter dem letzten in der Reihe der anbetenden Könige die Köpfe ihrer drei Rosse, wie in der Arler Darstellung (am Porticus), d. h. der Höhe nach gereiht und in viel zu grossem Maassstab. — Doch das Auffallendste ist die Osterscene. Sowohl der Arler Kreuzgang wie die St.-Giller Fassade bringen hier nämlich die seltene Darstellung der drei Marien beim Salbenkrämer. Dieselbe kehrt wieder auf dem Capitell unserer Gruppe im Modeneser Museum! Der Krämer erscheint hier wie in St.-Gilles links hinter einem steinernen Tische sitzend, mit der Linken die Wage hoch emporhaltend. Er wendet sich den Frauen zu, die, hintereinandergereiht, von rechts herankommen.[21])

Interessant auch, wie die schlichtgehaltenen Sarkophage der Scene am Grabe hier und dort den nämlichen Schmuck erhalten haben: eingeblendete Rundfenster (resp. Kreise).[22])

[19]) Arles, Porticus, Fries, rechte Seite.

[20]) Bogen dieser Art zwar auch bei Wilhelm von Modena.

[21]) Die Nebenfiguren auch sonst in Modena hervorgehoben (der „Faber" der Kreuzschleppung; der „Camerarius" auf „Judas und Kaiphas").

[22]) Das Nämliche haben die Särge der Auferstehenden in Arles (Fassade). Provençalisch auch die Charakterisirung des Petrus durch die grossen Spirallocken über der Stirn und die Schlüssel, deren Bärte nach l. und r. auseinanderweisen. Auch in Chur ist dieser Typus — mit dem provençalischen Stile — eingedrungen; ebenfalls bei Antelami (Parma, Baptisterium, Jüngstes Gericht).

Eine nach allen Seiten ausgreifende Stilvergleichung mag nach dem allen kaum noch nöthig erscheinen. Man kann die Beschreibung Venturi's ohne Weiteres auch auf die jüngeren Arler Sachen (an der Fassade) anwenden. Es entfahren Venturi Wendungen, wie ich sie früher den letzteren gegenüber gebraucht habe, z. B. betont er das „Perrückenhafte" der oft so eigen scharf vom Antlitz sich absetzenden Haare. Bezeichnend sind besonders die kantigen Köpfe mit den stark betonten Backenknochen, dem derben Kinn, mit den langen, gebogenen, herausfordernden Nasen, über einem breiten, ungeschlachten, sinnlichen Mund, — mit den henkelartig abstehenden, oft sehr grossen Ohren[23]), und den vortretenden, dennoch oft von schweren Lidern überdachten, bald müde und blöd', bald krampfhaft blickenden, auch boshaft stechenden Augen.

An der Faltenbehandlung seien nur ein paar Motive hervorgehoben, z. B. die Anschoppung von zwei oder drei flachen, sich über einander schiebenden Falten in der Gürtellage, man vgl. in Modena die atlantenhaft sich gegen das Gesimse stemmende Figur im Knierock mit der links auf der „Steinigung des Stephanus" an der Arler Fassade; zu beachten auch, wie unter den simplen und harten Falten des Rockes die Wölbung des Leibes und der Absatz der Schenkel hier in übereinstimmender Weise betont ist. Charakteristisch ferner die feinen Knickfalten unten an den Aermeln (vgl. die „Ancilla" und den Petrus am Feuer, dazu in Arles die eben genannte Figur); auch die bei ausschreitenden Figuren in Arles so häufig vorkommende merkwürdige Aufstauung der Mantelfalten in der Kniegegend (vgl. in Modena den Engel neben dem Habakuk).

An costümlichen Details fallen hüben und drüben in's Auge die Bordüren mit gereihten, in der Mitte gebohrten Perlen, die hier wie dort auch zum Schmuck architektonischer Glieder gern verwendet werden (in Arles passim, in Modena am Bogen des Capitells mit Opferung Isaac's, am Stuhl des Apostels r. auf dem Abendmahl). Daneben kommen an den Gewändern auch Bordüren mit Imitation grosser Edelsteine vor (Christus auf dem Abendmahl). Ein Erkennungszeichen ferner die ungemein häufigen halbrunden, melonenhaft gerippten Kappen, die Sandalen mit ihrer Verschnürung aus gedrehten Stricken (wie Arles Kreuzgang, Chur, Romans).

Doch ich schliesse diesen Abschnitt; es kommt ja hier nur auf eine Sicherstellung im Ganzen an. Von den Löwen mit ihrem grossartigen Pathos — die Thiere sind hier das Beste —, von den Basen der Säulen mit ihren Eckmotiven[24]) (vgl. Venturi a. a. O. S. 9 über eine weitere Basis in Poiago) u. A. m. sei in grösserem Zusammenhange die Rede.

Was uns besonders angeht, sind Venturi's Muthmaassungen über die Entstehungszeit des Pontile. Er knüpft an die Capitelle der Glöcknerstube der torre Ghirlandina (neben dem Chor) an. Dass diese demselben Atelier gehören, ist zweifellos. Venturi geht so weit, sie mit den übrigen

[23]) Sehr charakteristisch das des Habakuk a. d. Danielcapitell.

[24]) Wichtig, dass pflanzliche und figürliche Motive auch in Arles durcheinandergehen.

Sachen der Gruppe ein und derselben Hand zu geben. Als „arlisch“ sei an diesen Capitellen nebenbei ein Zug hervorgehoben, die Art, wie die jugendliche Frauenfigur ihr unten ausserordentlich weitfaltiges, doch um Brust und Arme eng schliessendes, auch wie die Arler Frauenkleider gürtelloses Gewand vorn in der Mitte empornimmt. Es ist ein Lieblingsmotiv der Arler; auch Antelami hat es ihnen abgesehen (seine Salome).

Diese Capitelle nun müssen schon 1159 fertig gewesen sein „quando, secondo l'iscrizione letta dal canonico Bassoli, nella parte quadrata della torre volta verso Occidente, fu „completa in nomine Domini ista turris“ ... La data del 1159 sarebbe quindi la più prossima all'edificazione del „pontile“, e segnerebbe uno dei momenti dell'attività del nostro scultore. E che non sia di molto posteriore a questa ce ne assicurano gli addentellati dell'arte sua con quella dell' Antelami.“

Zwar ist der Porticus der Südseite des Domes, der ganz verwandte Akanthusranken zeigt, erst im Anfang des XIII. Jh.'s vollendet. Doch Venturi hebt mit Recht den bei äusserlicher Aehnlichkeit doch veränderten Charakter dieses Werkes hervor. Zudem können wir bei Antelami an der Hand fest datirter Werke verfolgen, wie in dieser Gegend die wesentlichen Grundlagen dieses Stiles durch lange Jahrzehnte hin fast unverändert dieselben bleiben. War dies bei Antelami der Fall, wie viel mehr bei den schwächeren Modenesen.

Man darf also den Pontile am ehesten als ein Werk aus dem dritten Viertel des XII. Jh.'s betrachten.

Doch es ist zuzugeben, dass dies einstweilen nur eine Hypothese ist. Einen unverrückbaren Punkt geben erst die Sachen in Parma.

Venturi, dem die Verwandtschaft der Modeneser Sculpturen mit denen von Arles und Saint-Gilles nicht aufgefallen ist, nennt mit Recht den Modeneser Anonymus und Benedetto Antelami in einem Athemzuge; ja, er fasst Antelami's feinere Kunst — die Modeneser Sachen sind recht roh — als eine Weiterentwicklung der (nach ihm) „sicher etwas älteren“ des Modenesen.

Was Antelami und den Modenesen so verwandt erscheinen lässt, ist zwar das Provençalische! Mögen die Beiden — oder ihre Ateliers — sich auch unmittelbar im Leben berührt haben, sicher ist ihre Verwandtschaft in erster Linie eine solche der gemeinsamen Quelle. — Der provençalische Einfluss geht bei Antelami zu tief, als dass man annehmen möchte, er habe nicht selbst dort — aus dem Vollen — geschöpft, sondern die Anregung nur durch den Mittelsmann erhalten. Denn so lange wir ihn verfolgen, bleiben die Eindrücke provençalischer Kunst weit mehr als die ältere oberitalienische Kunst, als Antike und Natur — für seine Formensprache maassgebend. Auch kann man wohl wahrnehmen, dass er die provençalischen Sachen doch mit seinen Augen angesehen hat, es ist bei ihm Einzelnes haften geblieben, was bei Jenem kaum — oder auch gar nicht — anklingt.

Dem Durcheinanderspielen der verschiedenen Elemente bei Antelami nachzugehen, wäre nicht uninteressant: ein paar Bemerkungen darüber weiter unten; lehrreich ist es auch, die — bei allen Einflüssen — merkwürdige innere Geschlossenheit seiner künstlerischen Persönlichkeit wahrzunehmen, z. B. die Vorliebe für eckige, oblonge Formen des Kopfes, des Körpers —, die er doch sicher in der Provence eingesogen hat — auch an seinen Architekturen - gewissermaassen mathematisch — demonstrirt zu finden.[25]) Man sieht, es wird gerade das entlehnt, was zum eigenen Herzen geht.

Was Zimmermann über die Beziehungen zu Frankreich sagt, ist eine erste Skizze. Der Zusammenhang schon verbot ihm eine Ausmalung.

Er lässt Antelami einen grossen Theil von Frankreich durchziehen, die Provence, Burgund, Nordfrankreich mit Chartres. Doch die gerippte Kappe ist ja ein Symptom mehr für den Süden, wo sie überall und eher als im Norden vorkommt.[26]) Antelami schwärmt für sie; sie war ihm etwas Neues; nach Zimmermann kommt sie vor ihm in Oberitalien nicht vor; merkwürdig, dass Magister Enrigus in Pistoia sie kennt.

Aber auch die Bogen und Baldachine mit Zwergbauten darauf können kaum für einen Besuch von Chartres zeugen. An den Capitellen des Museums zu Parma sind die Motive annähernd die, welche in Modena begegneten (vgl. oben; auch die Bohrungen in den flachen Giebelchen zeigen sich!). Bei den grossen Knäufen am Porticus von San Donnino aber handelt es sich ersichtlich nur um eine Transposition der auf älteren oberitalienischen Thürstürzen so beliebten Arcadenstellungen (mit Zwickelthürmchen) auf den Mantel der Capitelle. Der Meister wollte hier eben ein Element, das er zu Gunsten des provençalischen, schlank durchlaufenden Bildfrieses von seinem Architrav ausgeschlossen hatte, an einer anderen Stelle zu Worte kommen lassen! Was links dieses Porticus sich zeigt[27]), ist ja kein Capitell, sondern ein Baldachin; die Idee zu solchen lag überall in der Luft; ich weise auf S. Zeno in Verona[28]). Mindestens konnte Antelami in Südfrankreich die Anregung zu solchen Ueberbauten eben so gut, wie zu Baldachincapitellen gekommen sein[29]). Anklänge in der Faltenbehandlung an burgundische oder nordfranzösische Sachen beruhen auf

[25]) Hübsch sagt Zimmermann, angesichts der Architektur des Baptisteriums: „Wir erkennen hier denselben Künstler wieder, der die Figuren auf . . . der „Kreuzabnahme" so steif und unbehülflich nebeneinanderstellte." A. a. O. S. 117.

[26]) Moissac, Kreuzgang, Saint-Sernin in Toulouse, Südportal; im Arler Kreuzgang findet sie sich im ältesten wie im Ostgange; auch an den Fassaden.

[27]) Ueber der Darstellung im Tempel.

[28]) Bronzethüren; die beiden Motive, die A. hier bringt, ein Zinnenthürmchen und ein mehr kuppelartiges, kommen z. B. bei Meister Nicolaus ähnlich vor (Thürsturz in Ferrara); dass A. die Thürmchen mehr durchbrochen giebt, kann bei dem Architekten des Baptisteriums nicht auffallen: das Arler Perlband säumt die Bogen.

[29]) Beispiele solcher bietet z. B. das Museum von Toulouse.

Zufall, z. T. darauf, dass wieder zwischen der Provence und dem Norden Beziehungen sind.

Wir haben es also nur mit der Provence zu thun; mit ihr weit mehr, als Zimmermann zugesteht. Er betont zwar die Aehnlichkeit der Kronen[30]), der Haarbehandlung, ja fährt fort: selbst „die ganze Erscheinung der Figuren von Saint-Trophime und zwar derjenigen an der Fassade, entspricht den Figuren Benedetto's". „Die Kopfform ist die gleiche, und auch die antikisirende Gewandung hat . . . Aehnlichkeiten . . ."[31]). Aber er deutet dies allzu vorsichtig aus, wenn er sagt: „Bei der Benutzung des gleichen Vorbildes der Antike ist bei beiden etwas Aehnliches herausgekommen." Denn offenbar hat Benedetto die provençalischen Formen herübergenommen. — Doch Zimmermann gelangt ja dann selbst zu dem Schluss, dass B. in der Provence gewesen ist.

Ich kann hier mein Aufmerken im Wesentlichen auf Antelami's älteste datirte Arbeit[32]), die Kanzelbrüstung mit der Kreuzabnahme im Dom zu Parma (von 1178) beschränken. Nebenbei sei gesagt, dass überall auch bei Antelami neben den stilistischen Anklängen (im Grossen wie im Feinen) mehr äusserliche Handhaben sich bieten, Uebereinstimmungen in Nebendingen, die dummklug ausplaudern, was die Falten, die Mienen vielleicht nicht gleich mittheilen. Zwar lässt z. B. der Engel, der die Armuth in die Kirche einlädt (San Donnino, rechts vom Hauptportal), schon in den Körperformen, in der Zeichnung der Flügel (vgl. unten), oder dem eigen steifen, echt Arler Zurseitebreiten derselben[33]), in der Knieschüssigkeit und zahlreichen Motiven der Gewandung[34]) den engen Zusammenhang mit dem Arler Exemplar am Paradiesthor verspüren. Aber für den flüchtigsten Blick schon macht ein absonderliches Nebending den Verräther: das schwere Stockscepter mit der feinen, dornartigen Metallspitze unten, das der Bote, es etwas unterhalb der schlichten Knaufkugel umfassend, erhobenen Arms vor sich hinhält. In Arles ist es — wie selbstverständlich bei solchem Heroldsstabe — gewichtig auf den Boden gestützt, in San Donnino schwebt es. Man scheidet schon danach Original von Nachahmung.

[30]) Den Vergleichspunkt bieten die volutenförmigen Umschläge, Parma, thronende Madonna am Nordportal; Arles, Tympanon.

[31]) Schlagend z. B. die herabhängenden Enden (Parma, Jüngstes Gericht, Engel mit dem Kreuz; dazu Arles, Engel am Paradiesthor).

[32]) Zimmermann vermuthet als ältestes Werk des Meisters die arca unter dem Hochaltar des Domes zu Parma; doch das Datum 1162 (in meiner Notiz Rep. f. Kunstw. 1899, S. 103 steht irrig 1165!) bleibt zweifelhaft.

[33]) Wo sie gereiht zwischen anderen Figuren stehen, muss um der Flügel willen links und rechts ein Devotionsabstand bleiben, so in Arles, so bei Antelami (Baptisterium Madonnenportal u. s. w.)

[34]) Auch hier das eigenthümliche Sacken der Falte nach der Kniekehle zu; auch der starr, schräg nach vorn von der Schulter fallende Mantelstreifen kehrt bei dem Engel am Paradiesthor in Arles genau wieder.

Doch schon das Relief von 1178 zeigt den Zusammenhang nicht nur in den allgemeinen Grundlagen der Formengebung (der steifen Rechteckigkeit der untersetzten Gestalten, den oblongen, eckigen Gesichtern, der Härte der Faltenpfeifen (Schurz des Christus, der Centurio), sondern noch in einer Fülle theils mehr nebensächlicher stilistischer Dinge, theils beiläufiger Zuthaten,

Da ist z. B. die breite Bordüre an der Dalmatica der Ecclesia (am „Helm" der Synagoge wiederkehrend), eine Reihung grosser, vierblättriger Kleeblätter. Das an Baugliedern häufigere, an Gewändern sehr seltene Motiv[35]) begegnet am Arler Porticus just an einer Dalmatica, der des hl. Trophimus! Auch läuft es hier am Sims unterhalb der Löwen über die ganze Breite des Vorbaues.

Arlisch ist auch die feine Dreipunktenmusterung[36]) jener Dalmatica, wie mehrerer anderer Gewänder unserer Kanzelbrüstung. Jene begegnet zweimal in den Scenen aus der Jugend Christi an den Arler Thürpfeilern (Joseph); Merkzeichen sind weiter die mit dem Bohrer bepunkteten Bordüren, die mit Punkten bestickten Schuhe der Frauen!

Rasch legitimirte Abkömmlinge provençalischer Kunst: die herabschwebenden Engel. Das Schweben an sich ist charakteristisch, dies eigen nüchterne in der Luft Schwimmen mit gleichmässig gestreckten Beinen.[37]) Doch mehr als dies das Gefieder. Man lege die Arler Evangelistensymbole daneben und merke, wie vom Nacken zu den Füssen hin erst flämmchengleich züngelnde Saumfedern begegnen, dann kürzere, rundliche Füllfederchen, endlich — in drei Etagen — längere Schwungfedern. Jene flämmchengleichen sind glatt belassen, die Schwungfedern — in Arles auch die Füllfederchen — haben ein plastisch herausgebrachtes Grätenmuster. Man vergleiche ein paar Dutzend anderer Flügelwesen, um sich klar zu sein, dass wir hier eine besondere Species haben. Antelami hält auch später an diesem Flügeltyp fest, den beiläufig auch der Modenese — meist vereinfacht zwar oder gestutzt — giebt. Doch in der Modellirung der langen Federn weicht jener später etwas ab (S. Donnino); in Parma giebt er sie sogar schlicht, nur mit Mittelgräte. Man sieht daran, wie er sich von seinen Arler Mustern mit den Jahren ein wenig entfernt hat.

Man kann dies auch an einzelnen Faltenmotiven spüren, wenn er auch an den Hauptmotiven hier durch Jahrzehnte starr festhält. Es ist eine provençalische Schulgepflogenheit, die Oberärmel in lauter kleine Knickfalten zu legen. Man beobachtet es in Arles (die beiden Jacobus' an der Fassade z. B.), in Saint-Gilles (der Paulus), Romans, Aix u. s. w. Von der Provence aus ist es auch in die Schule von Chartres gelangt (Le Mans, Bourges). Auch auf der Kreuzabnahme in Parma kommt es

[35]) Etwas ganz Anderes ist das „Toulousaner" Vierkleeornament.
[36]) Die Punkte zu kleinen Dreiecken geordnet.
[37]) Zu vergl. etwa das Mathäussymbol in Arles.

nicht weniger als fünfmal (!) vor (r. bei den Kriegsknechten). Später verliert es sich bei Antelami, obwohl gelegentlich auftauchend.[38])

Der Modeneser hat es überhaupt nicht; nur bei dem Christus auf der Fusswaschung, dessen Aermel bis zu den Ellenbogen emporgestreift sind, zeigen sich oben die kleinen Fältchen; doch schräger.

Dies wäre z. B. ein Symptom dafür, dass Antelami seinerseits vor den Originalen stand. — Man kann noch in einem anderen Motiv ein solches finden, das bei dem Modenesen wenig hervortritt, während Antelami es schon auf der Kreuzabnahme hat (die Ecclesia), sich später noch mehr darein verliebend, so sehr, dass es auf dem Jüngsten Gericht in Parma z. B. überhaupt alle stehenden Figuren zeigen (zu vgl. vorn die Engel). Es ist dies eine eigenthümliche, den Arler Sachen[39]) abgesehene Manier, die in Bogen niederhängenden Falten (besonders an den Schenkeln) in der Curve auseinanderspringen zu lassen, so dass zwei Rücken entstehen.

Doch trotz so mannigfach verknüpfender Fäden wird, wer nicht allzu einlässlich prüft, im Ganzen doch einen Gegensatz gerade in der Faltengebung zwischen Arles und Parma gewahren. In Arles (z. B. am Christus des Tympanons) sind der Falten und Fältchen viel mehr; sie sind, mannigfach abgestuft, doch dicht an einander geschoben, ja emporgeschichtet. An diese Manier haben wir bei Antelami einen sehr auffallenden Anklang zwar bei dem König David an der Fassade von San Donnino[40]); aber im Ganzen hat er die Arler Manier anscheinend aufgelockert. Doch prüft man die Arler Figuren alle, so verschwindet der Gegensatz. Die leisen Abschattirungen innerhalb des Arler Ateliers treten zu Tage[41]), und Stücke tauchen auf, die Antelami's Art ganz nahe stehen, wo aus dem glatter anliegenden Stoffe, besonders auf den Schenkeln, nur einzelne Züge sich herausheben. Besonders ist hier auf die Apostel des Thürsturzes hinzuweisen. Und man sehe nun, wie auffallend gerade hier (z. B. an den ersten vier Aposteln von l.) jene Spaltung der Rundfalten sich zeigt; wie die Kniee sich als Scheibe abdrücken in der Art, wie Antelami's Ezechiel es zeigt, wie der Aermel sich anschmiegt (erster Apostel l., wozu wieder Ezechiel zu vgl.) oder die Falten schräg über die Oberärmel gehen.

Was Antelami persönlich zu eigen gehört, ist jenes Gefallen an peinlich sauberer Parallelität der Faltenlinien, wie es besonders auf dem Werk von 1178, doch auch später[42]) noch auffällt. Auch die in Arles be-

[38]) Zu vergl. die reiche Frau links vom Hauptportal in San Donnino.

[39]) Gut zu sehen an der Kasel des Paulus, auch oben an der des Jacobus (links vom St. Trophime).

[40]) Auf dem rechten Schenkel. Phot. Alinari P. I. Nr. 15501.

[41]) Bemerkenswerth, dass die zwei Löwen neben der Thüröffnung einen anderen Stil zeigen als die beiden vorn (Kopftyp; Haarbehandlung).

[42]) Vergl. besonders die Scene: Herodes und die Seinen am Tisch, Parma, Madonnenportal.

liebten Schrägfalten unten am Aermel, die spitzwinkelig gegen die säumende Bordüre andringen, hat er in dieser geometrisch harten Weise umstilisirt (die drei Marien links), während der Modenese hier gern die kleinen naturalistischen Arler Knickfalten bringt.

Es ist nur natürlich, wenn Antelami, der das Oktogon in Parma so gleichmässig durch vertikale Nischen streifen, mit Simsen umfahren konnte, auch im Kleinen, in der Faltenführung, seinen Hang zum Einsilbig-Monotonen kundthut.

Wir übersehen nun, wieviele Anknüpfungspunkte allein die Figuren der „Kreuzabnahme" bieten. Man könnte eine Reihe weiterer provençalischer Besonderheiten an der schönen, flach im Grunde liegenden Akanthuswelle aufspüren[43]), an der schmäleren, die das Gesims verkleidet, ja selbst an den Schriftformen (vgl. unten). Doch genüge das Gesagte. Denn es ist nicht mehr anzuzweifeln, dass der Meister, der zu Anfang des Jahres 1178 dieses Werk „vollendete", entweder — und das ist bei Weitem das Wahrscheinlichste — eine jahrelange Schulung in der Provence selbst erfahren hat, oder, wo nicht, so bei einem Meister, der künstlerisch mit beiden Füssen auf südfranzösischem Boden stand.

Wie weit der Entwurf zu dieser Arbeit zurückliegen mag? es ist in Rechnung zu stellen, dass die „Kreuzabnahme" ein Theil von Antelami's ehemaliger Domkanzel ist. Es gehörten zu ihr drei Passionsdarstellungen, ausserdem reiche Capitelle u. s. w. Ein solches Werk, im zweiten Monat des Jahres 1178 vollendet, kann schon zu Ende 1176 geplant gewesen sein. Hinzu kommt eine gewiss Jahr und Tag lange Ausbildung, in einem südfranzösischen (oder von dort abgeleiteten) Atelier. Denn wie sollten sich die Formen und Formeln eines fremden Ateliers einem flüchtigen Wandersmann so fest in Hand und Seele geschmiegt haben, dass er nach einem Vierteljahrhundert sich noch darin bewegt? —

Nun muss aber doch das Atelier, in dem A. gelernt, — oder umgelernt — hat, schon vorhanden, ja in Blüthe gewesen sein, ehe er dort eintreten konnte. So kommen wir für die jüngeren Arler Sachen, für das Atelier der Fassade mindestens in das dritte Viertel des XII. Jahrhunderts zurück. Und zwar ist dies der für Marignan günstigste Fall; denn es ist dabei angenommen, dass Antelami, kaum zurückgekehrt, auch schon den grossen Auftrag für die Domkanzel erhielt. Fassen wir Alles in eine Formel, so wäre zu sagen: das jüngere Arler Atelier blühte spätestens in der ersten Hälfte der 70er Jahre.

Ich habe die vom Anhauch der Antike — zumal in den Köpfen — noch berührten Apostel des Arler Kreuzgangs die Ahnenbilder derer des

[43]) Mitten zwischen den Einrollungen finden sich zusammengeklappte und in's Profil gestellte, sechszackige Blätter von schönem, rundlichem Umriss, wie sie — im selben Zusammenhang — am Sturz von Maguelone sich zeigen. In den Einrollungen selbst kehrt — in Intervallen — dasselbe Motiv wieder, das uns schon vom Arles-Modeneser Rankencapitell (Venturi, S. 3) her bekannt ist.

Porticus genannt. Wer etwa den Petrus hier mit dem Petrus dort vergleicht[44]), wird den Gegensatz der Zeiten vielleicht mehr, als den localen Zusammenhang empfinden, zunächst wenigstens; ein Zusammenhang ist vorhanden; in den Köpfen, in der Gestalt, im Faltenwerk, überall zeigt er sich; das Atelier des Kreuzgangs, das ist fraglos, war der Boden, auf dem das jüngere fusste. Aber eben deshalb fällt der Gegensatz nur um so mehr in's Gewicht. Man beobachtet zwar oft in alten Kunststätten ein plötzliches Umschlagen des Stiles, indem von aussen neue Elemente hereinfahren. Aber hier liegt gewiss ein allmähliches Verdorren und Erstarren wesentlich von innen heraus vor, ein wahrscheinlich sehr allmähliches.

Es müssen daher zwischen dem Beginn des Kreuzgangs und dem der Fassade mehr als nur 5 Jahre liegen, wie Marignan — nach der neusten Variante — annimmt. Wem der Stil es nicht sagt, der halte sich an das Kostümliche oder die Inschriften. Die Krieger tragen im Kreuzgang kurze, grade nur die Hüften deckende Panzer, die mit grossen schuppenhaftigen Platten belegt sind. Der Rock reicht zum Ohr hinauf, doch liegt auf dem Kopf, als gesondertes Stück, der runde Helm. An der Fassade dagegen findet man die langen, aus Ringen geflochtenen Stahlhemden, deren Kapuze (als Helm) über den Kopf gezogen ist. Wir haben also zugleich einen Gegensatz des Stils wie der Zeiten!

Man kann ihn sich auch an den Schriftformen erläutern. Der Kreuzgang wendet für D, M, N, T noch nicht die uncialen Formen an, welche die Fassade kennt. — Auch einzelne der biblischen Compositionen dort haben, im Bildumriss, etwas entschieden Alterthümliches, besonders die Himmelfahrt Christi findet ihre nächsten Analogieen in der Kunst des X.—XI. Jahrhunderts[45]), was allerdings Marignan nicht hindert sich an „une oeuvre des primitifs italiens“ erinnert zu finden!

Doch ich unterlasse es, für den Kreuzgang ein bestimmtes Datum zu nennen; denn der Termin, den ich für die Fassade ermittelt habe, ist ja nur ein terminus ante. Ganz sicher ist, dass die in den einen Pfeiler des Kreuzgangs eingemeisselte Grabinschrift vom Jahre 1188 ihrerseits nichts anderes ist, nie und nimmer aber das Datum oder ein ungefährer Anhalt für den Baubeginn. Das wird durch meine Erörterung vollkommen sicher gestellt. Dass sie nur ein Terminus ante ist, kann aber schon eine einfache Ueberlegung uns sagen. Wie die zahlreichen in den Wänden des Kreuzgangs eingelassenen Grabschriften darthun, diente der Kreuzgang den Canonikern als Grabstätte. Da nun, wo das Grab sich nicht

[44]) Vöge, Anfänge des monum. Stiles i. Ma, S. 102 ff. Abb.

[45]) Christus steht vor einer Mandorla, wozu u. A. zu vergleichen ist Vöge, Malerschule um d. J. 1000, S. 231. Eine überraschende Analogie zu der oberen Partie der Arler Darstellung bietet eine Scene im Evangelienbuch Heinrich IV, die, wie die Umschrift sicherstellt, von einer Himmelfahrt entlehnt ist, Abb. Swarzenski, Regensburger Buchmalerei, Taf. XXXIV. Unten fehlt in Arles sogar die Maria!

nah der Mauer, sondern nah den Säulenstellungen befand, hat man, da hier kein Platz zum Anbringen einer Schrifttafel war, die Inschrift direct in den Sockel des Pfeilers eingemeisselt. Der Pfeiler stand also doch, als dies geschah!

Doch ich will den Nachweis, dass Antelami bereits (spätestens) um 1175 bei den jüngeren Arlern in die Schule ging, noch um eine Zugabe bereichern, denn was könnte hier werthvoller sein, als diesen Punkt zu erhärten!

Man kann es auch aus dem Charakter der Inschriften darthun, die er auf seiner „Kreuzabnahme" so reichlich angebracht hat, sie sogar — wie die Arler! — auf die Figuren selbst setzend (Centurio). Antelami verwendet nämlich für N, M und T (schon hier) auch die uncialen Formen, dem M giebt er — wie die Fassade es liebt — die Form eines O mit darangelegtem Haken, bei dem T schaltet er zwischen den Curven einen senkrechten Verbindungsstrich ein,[46]) wie das Atelier der Fassade: der Kreuzgang (Nordtract) kennt diese Form nicht.

Der Kreuzgang kennt übrigens m. W. auch jene Bildung des Gefieders nicht, die Antelami und der Modenese den jüngeren Meistern so genau abgesehen haben.[47]) — —

Doch wir haben hier immer vorausgesetzt, dass die Provence der gebende, Italien der empfangende Theil war. Käme nicht Alles in Frage, wenn es auch umgekehrt sein könnte? Auf diesen Punkt muss ich also noch eingehen; doch fasse ich mich kurz, da das Gesagte die Frage zum Theil schon entscheidet.

Denn da italienische Sachen, die mit den älteren Arlischen in unmittelbarem Zusammenhange wären, gar nicht bekannt sind, kann man höchstens für die jüngere Arles-Saint-Giller-Schule die Wurzeln in Italien suchen wollen. Doch auch das ist verlorne Müh. Denn diese Wurzeln sind (wie gesagt) im provençalischen Boden selbst längst nachgewiesen. Bedeutet die spätere Arler Art eine Versteinerung der älteren, so die von Saint-Gilles eine Verlebendigung und Auflösung der Kunstart des Kreuzgangs. Die Nebenrichtungen, die in Saint-Gilles sich zeigen, wurzeln ebenfalls in Frankreich, nicht in Italien.[48]) Wie schwer es übrigens ist.

[46]) Antelami giebt das unciale T auf der „Abnahme" im Gegensinn.

[47]) Zu vergl. die Himmelfahrt, wo die leidlich erhaltenen Flügel ein anderes Schema zeigen.

[48]) Dies gilt besonders von jener Stilrichtung, die an den Sockeln hervortritt: z. B. Relief mit Kain's und Abel's Opferung; diesem ganz nahe verwandt die Sockel neben dem rechten Seiten-Portal, ferner das mit Löwenjagd unterhalb der Doppelsäulen links des Hauptportals. Von den Statuen gehört hierher die mit übertretendem Bein. Ihrem Stil nach weist diese Gruppe auf den französischen Südwesten (worauf ich zurückkomme), aber nicht auf den Norden, wie Marignan will! Sehr seltsam auch, dass M. behauptet, die Doppelsäulen links und rechts vom Haupteingang (deren alte Plinthen wir doch haben!) seien ursprünglich nicht vorhanden gewesen. Es ist zu hoffen, dass durch den Nachweis dieser Beziehungen

den Modenesen, dessen Capitelle unter allen italienischen Arbeiten den Arler Sachen wohl am nächsten kommen, in der italienischen Plastik zu placiren, ersieht man daran, dass Venturi ihn mit Gruamons und den Seinen zusammenbringt, mit denen er doch nur entfernte Aehnlichkeiten hat. Nein, er ist ein Arler Zögling. Von diesem rohen Spätling aber den Arler Kreuzgang oder die Fassade ableiten wollen, hiesse Alles auf den Kopf stellen.

Dass Antelami's Kunst eine abgeleitete ist, sehen wir auch an ihrem compositen Charakter; sie ist Mischkunst. Dies zeigt sich nicht so klar in A's Figurenstil, eben weil dieser schlechthin provençalisch ist; im Aufbau aber ist es wohl zu spüren.

Die provençalischen Compositionen sind von grossartiger Geschlossenheit. Die Architektur ist hier der natürliche Rahmen für die plastischen Motive, den breit hingelagerten Figurenfries und die (neben einander gereihten) lebensgrossen Wandstatuen. Antelami löst die provençalischen Leitmotive aus ihrem Zusammenhang und überträgt sie auf — den italienischen Porticus. Hier sind sie deplacirt. Jener Typus, den Meister Nicolaus hingestellt hatte, zeigte ein ma. Portal mit stark zurückspringendem Gewände und über die Höhe der Thüröffnung emporgeführten Säulen. Die Capitelle reihten sich hier links und rechts an den Thürsturz an. Wollte Jemand an einem solchen Portale das provençalische Motiv des vom Thürsturz aus über die Gewände und weiterhin über die Fassadenwand sich hinbreitenden Figurenfrieses durchführen, so musste er diesen Aufbau — zerstören. Denn in der Zone, wo die Capitelle sich finden, will nun der Fries sich entfalten. Antelami beseitigt denn auch jene — kühn und hülflos! Da er einen Uebergang zu den Säulenschäften gewinnen musste, liess er an der rechten Seite den niederen unteren Blätterkranz der Capitelle bestehen. An einander gereiht wirken diese Kränze etwa wie ein Blättergesimse. Noch wunderlicher ist die Lösung der l. Seite, wo nach r. zu ein paar Stümpfe von Capitellen stehen geblieben sind, als eine ruinenhafte Coulisse.

Doch A. wollte den Fries, wie die Provençalen, auf der Fassadenfläche fortsetzen. Hier traf er aber auf die Quermauern des italienisch angelegten Porticus. Er muss also abbrechen, um ausserhalb des Porticus fortzufahren: da wirken die Friesenden als ein äusserlicher Annex. Von Zusammenhang, Gesammtwirkung keine Spur. Nur der Faden der Erzählung läuft von links nach rechts hindurch.

Nun fehlten noch die lebensgrossen Nischenstatuen in Höhe der Thüröffnung. Mit ihnen muss der Meister wieder aus dem Porticus hinaus auf die Mauer flüchten. Durch allerlei angeklebtes Figurenwerk, durch wunderlich aus der Rolle fallende Ornamentstreifen mit Bandwerkmotiven verbindet er die Statuennischen nothdürftig mit den Friesenden darüber.

zum Südwesten neues Licht auf die Entstehungszeit von Saint-Gilles (Fassade) fallen wird.

Um den Gegensatz zwischen Capitellen und Figurenfries zu vertuschen, über den er sich muthig hinweggesetzt hatte, verkleidet er die grossen Capitelle vorn am Porticus ihrerseits mit Bilderfriesen und lässt diese auch hier über einem simsartig stehengebliebenen unteren Blattkranz sich hinziehen. Das in Oberitalien seit alters so beliebte Motiv der Arcadenstellungen, das er zu Gunsten der provençalischen Friese am Sturz geopfert hatte (vergl. oben), vergönnt er sich nun an den Capitellen.

Ich wüsste nicht, wie man besser als durch dieses Portal hätte illustriren können, dass es sich hier um Elemente ganz verschiedener Herkunft handelt! — Auch die Arler Schule gelangte in ihrer Spätzeit dazu, das Friesmotiv auf ein gewöhnliches ma. Säulenportal zu übertragen. (Südportal an Ste.-Marthe in Tarascon). Wie sicher vollzieht sie die Eingliederung! Die Capitelle ordnet sie in Höhe der Thüröffnung; ununterbrochen zieht sich über ihnen vom Sturz bis auf die links und rechts des Portales etwas vortretende Fassadenwand der Friesstreifen hin. Rechts wird er gerade in der Mitte des Vordervorsprungs zur Muschelnische erhöht; vor dieser stand, wie wir aus der alten Beschreibung wissen, die etwas grösser gegebene Titelheilige Ste.-Marthe, deren Drachensieg hier dargestellt war. Wir sehen, wie noch im Erlöschen die Arler Schule ihren alten Lieblingsgedanken klar auswirkt. Wie geistreich übrigens das Aufgehen der decorativen Lösung im Sujet!

Am Oktogon in Parma war einer Entfaltung des Portalschmucks in der Breite eine natürliche Schranke gezogen; Antelami sah von dem Friesmotiv hier ab. Doch das der rechteckigen Statuennische verwendet er, aus dem Zusammenhang gelöst, auf Zwickelflächen und Bogenfeldern, wo es wenig passt.[49])

Ich erwähne noch, dass Antelami die Figur grossen Maassstabes, besonders die Statue, nicht liegt.[50]) Aber sie war von vornherein die Stärke der Provençalen gewesen. Wie sollte also ihre ganze Richtung von A. ausgegangen sein?

Ein Zeugniss, dass der Schwerpunkt der ganzen Bewegung am Rhôneufer lag, sind auch die Statuen in Chur.[51]) Die geographische Lage wiese

---

[49]) In der Provence ergiebt sich das Nischenmotiv von selbst durch die Auflagerung des horizontalen Gebälks auf die (in Intervallen gereihten) Wandpfeiler.

[50]) So sehr richtig Zimmermann; vgl. was er S. 155 über die künstlerische Ueberlegenheit der Provençalen sagt.

[51]) Lindner a. a. O. nimmt auch für die Apostel-, wie die Vincentiustafel im Basler Münster südfranzösische Einflüsse an (S. 96 ff.); ohne zureichenden Grund. Ich habe es schon früher (in dieser Zeitschrift 1899, S. 102) bestritten und auf byzantinische Vorbilder hingewiesen. Man vergleiche etwa das Elfenbein mit Himmelfahrt Christi im Bargello (jetzt H. Graeven, Elfenbeinwerke in Italien, Nr. 34), hier hat man nicht nur die eng umgewickelten antiken Mäntel, das leise

hier am ehesten wieder auf Italien. Die Sachen selbst zeugen aber so beredt für Arles, dass (wie auch Lindner ausführt) nur hier die Heimath, sei es des Künstlers, sei es seiner Lehrmeister, gesucht werden kann, möchte er auch vielleicht über Italien nach Chur gekommen sein.[52]) Auch die Churer Sachen knüpfen an die jüngeren Arler an; sie sind wieder jünger als diese. Die an der Arler Fassade bemerkbare Tendenz zu schematischer Verödung hat hier einen weiteren Schritt gethan. Der Petrus, der am Arler Porticus sich noch hervorthut durch schmucke Faltenmotive, ist in Chur auf dieselbe Formel wie die übrigen gebracht. Arbeiten eines zurückgebliebenen Schweizer Localmeisters sind die Churer m. E. nicht. Wohl aber mag hier ein südfranzösischer Nachzügler noch verhältnissmässig spät sein Publicum gefunden haben. — Eine Ansicht über die Entstehungszeit kann hier allein auf dem Umwege über Arles gewonnen werden. In Chur steht die Gruppe isolirt; sie könnte ebensogut von einem älteren Baue stammen, als dem gegenwärtigen, dessen Portal jedenfalls jüngeren Charakters ist, dessen sonstige Sculpturen (im Innern) keine deutlichen Anklänge zeigen. Stammen diese Apostelsäulen nebst Löwen u. s. w. von einem Lettner, wie Lindner denkt, so würde die Chorweihe von 1178[53]) am ehesten den terminus a quo geben. Doch Reste von Simsen und Brüstungen sind nicht da. Es kann sich deshalb auch um Arbeiten handeln, die, von einem auswärtigen Meister unvollendet zurückgelassen, überhaupt ihrer ursprünglichen Bestimmung gemäss nicht zur Aufstellung gelangt sind. —

Die Provence hat übrigens nicht nur die ältesten, grösst geplanten, geschlossensten Werke der ganzen Gattung hervorgebracht; es gruppiren sich um die Hauptwerke eine Reihe kleinerer in Romans, Nimes, wo der hohe Friesstreifen — oben an der Fassade — allein die Honneurs macht, in Maguelone, in Aix (Kreuzgang)[54]), Tarascon (von M. nicht einmal ge-

Zurseiteschwingen der langen Falten des Rockes (d. Petrus a. d. Elfenbein), die Sandalen u. s. w., sondern auch die Grundlage der Basler Typen. Uebrigens weist L. (im Umriss) auffallend anklingende „Vincentius-Geschichten" nicht in Südfrankreich, sondern in Rom nach S. 111 ff.

[52]) Worauf die Kryptasäule weist, deren Motiv, auch in Modena vorhanden, am ehesten auf ältere italienische Vorbilder geht, wie schon Rahn bemerkte.

[53]) So Rahn, Geschichte der bild. Künste i. d. Schweiz, 1876, S. 272 ff. Lindner lässt in diesem Jahr erst den Bau beginnen.

[54]) „Il ne mérite aucune étude particulière", heisst es „Provence", S. 57, Anm. Ein solches zeigt aber, dass die Capitelle der nördlichen Galerie doch weit feiner als die übrigen sind; zu vgl. die Madonna auf der Anbetung der Könige oder das Bett des Christuskindes. Leider ist diese Galerie sehr beschädigt. Ein Beweis, dass sie aus dem Uebrigen sich heraushebt, ist auch die Behandlung des Architektonischen. Es fehlen hier die achteckigen Schafte, ebenso die ornamentirten Basen, Deckplatten, Bogen, die für die anderen Galerieen charakteristisch sind: nur im nördlichen Theil sind auch die Blätter der Rosen in den Arcadenzwickeln in der

nannt)[55] u. s. w. Auch dies deutet darauf, dass hier die Heimath ist. In dem von Kriegen brutal mitgenommenen Lande ist leider allzuviel zerstört. Marignan möchte gern glauben machen, als habe er das ganze Oeuvre des XII. Jh.'s im Wesentlichen noch beisammen; aber er selbst führt an, dass z. B. die Fassade von Saint-Gilles nur durch einen Zufall erhalten geblieben ist! Wozu sollen ferner Fragmente, die hier und da zerstreut sind, ursprünglich gehört haben, das schöne Capitell des Arler Museums z. B.[56] Werke der Innendecoration, die dieser Schule zugehörten, sind in Frankreich m. W. nicht erhalten. Haben nicht auch hier Lettner, Altäre, Stühle und Kanzeln bestanden? Wie sah der Kreuzgang von Saint-Gilles aus?

Doch es ist ja dargethan, dass der Impuls von dieser Seite gekommen ist. Damit ist aber das Vorurtheil besiegt, als habe von der Provence als einem Centrum der Décadence eine Anregung überhaupt

---

feinen Weise der antiken Muster ausgearbeitet. Nur hier ist das Gesimse darüber einfach profilirt. — Ein Adlercapitell, gleich dem im Südtract, findet sich im Museum von Marseille. — Die Evangelistensymbole in der Kuppel des roman. Schiffes in Aix stehen nicht den Sculpturen im Nordtract des Kreuzganges, sondern den übrigen nah, zu deren Gruppe auch das Mathäussymbol des Kreuzgangs gehört.

[55] Von Figuren sind hier nur die an den Consolen (im Eingang) erhalten; eine weitere an einer Console des Gesimses; auf dem Fries links ein Baum. Die Figuren sind nach Faltengebung und Bordüren Ausläufer der Arler Kunst. Dies bestätigen die weit besser erhaltenen ornamentalen Theile. Doch es zeigt sich bereits eine Verbildung der antiken Motive in's Mittelalterliche. Das Eierstabmotiv ist in's Gratige übersetzt; ebenso das Rankenwerk (z. B. Capitelle neben der Oeffnung). Noch mehr zeigt sich diese Umbildung an der reizenden Säulen- und Pilasterstellung oberhalb des Portals. Theile des korinthischen Rankencapitells sind hier zu Neubildungen benutzt (das Pilastercapitell r.), auch specifisch Mittelalterliches taucht auf; die Akanthuswelle ist mit schlichten Blättern besetzt. Die Capitelle am Eingang der Krypta zeigen dann schon die Ueberführung des Akanthus- in das gothische Knospencapitell. Schöne zoomorphe Consolen (Widder, Adler; Maulthier).

[56] Abguss im Trocadéro, Nro. 724. An Fragmenten in Arles seien noch genannt eine mittelalterliche Basis mit gebrochenen Bändern an der Platte (das gleiche Motiv auch am Arler Porticus, Säule ganz links), jetzt in der kleinen Sammlung neben dem antiken Theater befindlich; ein Capitell mit Akanthusranke und Figürlichem (an den Seiten) ist im Museum. Zwei Marmorbasen mit Eckmotiven finden sich hier in Kapelle 8. — Zahlreiche, z. Th. werthvolle Fragmente in der Krypta und dem (alten) Chor von Saint-Gilles. Es sind darunter Fragmente des ehemaligen Haupttympanons (mit thronendem Christus), ein Kopf im Charakter derer des Frieses, ein Relief im Stil der Sockelreliefs mit der Geschichte Kain's und Abel's, (doch freier in den Falten), ein Capitell von der Form derer im Kreuzgang zu Montmajour (unterhalb der Statuen). Interessant für den Vergleich mit Antelami (San Donnino) auch ein Capitell mit Kranz von Akanthus-Blättern (unten) und vier Engeln in Halbfiguren im noch stehenden Theil des Chores.

nicht ausgehen können. Denn wie mässig man immer von Antelami's Statur denken mag, seine Kunst bedeutet gewiss eine Erhebung, einen Aufschwung.

Wie wunderlich aber überhaupt das „C'est une fin!" angesichts der Arler Fassade. Als ob nicht jede frische Kraft an diesen Stil habe anknüpfen können! War nicht auch die byzantinische Kunst des XIII. Jahrhunderts ein Ende, ja das Ende vom Ende? Kommen nicht doch Cimabue und Duccio von ihr her? — Nein, nicht der Arler, sondern der spätere Stil der Languedoc, wie er sich etwa in den ersten 6 Aposteln aus dem Kreuzgang der Toulousaner Kathedrale darstellt,[57]) ist stilgeschichtlich ein Ende; denn er ist eine Verzerrung; hier konnte nichts folgen als ein Umschwung; er folgte in der That!

Ich habe von Marignan's sonstigen Leistungen nur die irrthümliche Verpflanzung der Reimser Visitatiogruppe in's XVI. Jahrhundert aufgeführt. Zwischen dieser Ansicht und der „École de Provence" ist ein innerer Zusammenhang. Beidesmal richtet sich die Spitze nach derselben Seite: gegen die classisch-nachclassische Antike. Denn weil die provençalischen Sachen verdächtig sind, mit dieser zusammenzuhängen, müssen sie auch aus der Entwicklung eliminirt werden; aus demselben Grunde die Visitatiogruppe aus der Entwicklung der Reimser Schule, die zwar ohne jene gar nicht denkbar ist. (Als ob man aber die Antike eliminiert hätte, selbst wenn man das ganze Mittelalter auf Byzanz zurückführen könnte!)

Doch zum Schluss noch ein Schlaglicht auf M.'s treueste Berather, die Siegel. „Provence" S. 25, Anm. schreibt er: „Il existe à Arles une tradition qui attribue à l'archevêque Hugues Béroald la construction du portail. Ce prélat vivait vers 1221. Comme le porche n'était pas terminé à sa mort, son successeur Jean Baussan aurait achevé cette construction. Les archéologues ont adopté cette conjecture en se basant sur le changement des insignes épiscopaux. A la mitre dite cornue donnée sur les sceaux à Hugues Béroald succède celle en triangle portée par Jean Baussan. M. Vöge a combattu cette opinion . . . mais l'étude des sceaux du Midi confirme au contraire cette opinion". Dass auf den südfranzösischen Siegeln die jüngere Form der Mitra erst um 1220 auftaucht, habe ich auch gewusst; ich habe nur gesagt: damit ist nichts weiter bewiesen. Und ich hatte Recht. Da es sicher ist, dass der Porticus spätestens im dritten Viertel des XII. Jahrhunderts erstand, ist der „Beweis" der Siegel nichtig! Dass sie jenes Costümstück so lange beibehalten, mag sich aus Handwerksschlendrian, oder aus persönlicher Vorliebe der Bischöfe (die bei der Heiligenfigur der Fassade nicht im selben Grade massgebend war), vielleicht auch daraus erklären, dass beide Formen länger nebeneinander bestanden. Die Mitren waren nicht

[57]) Abb. bei Vöge, a. a. O., S. 71 u. 72.

selten Prunkstücke, die man nicht ohne Weiteres aus der Welt schaffen konnte. — Interessant ist ein dem Arler ähnlicher Fall im Norden: Die Porte Sainte-Anne an Notre Dame in Paris hat nämlich die jüngere Form, während auf den Siegeln des Maurice de Sully, in dessen Frühzeit jenes Portal gehört, noch die ältere vorkommt; übrigens ist die jüngere um die Mitte des XII. Jahrhunderts verschiedentlich nachgewiesen.[58])

[58]) Vöge, a. a. O. S. 128, Anm. 1; z. B. auch auf den Korssun'schen Thüren (1152—56), und dem von Goldschmidt mit Recht in die gleiche Zeit gesetzten Grabmal (Friedrich's von Wettin) im Dom zu Magdeburg; in beiden Fällen hat die Mitra schon eine ziemlich hohe Form.

Die Verträge über die Illustrirung und den Druck der Schedel'schen Weltchronik.

Von **Albert Gümbel**-Nürnberg.

Schon längere Zeit ist der kunstgeschichtlichen Forschung in Bezug auf die Illustrirung der Hartmann-Schedel'schen Weltchronik (liber chronicarum) durch Michel Wolgemut und Wilhelm Pleydenwurff[1]) das Datum des 29. December 1491 bekannt, unter welchem Sebald Schreyer und dessen Schwager Sebastian Kammermeister einer- und die beiden genannten Illustratoren andererseits „einen vertrag[2]) und gemainschaft eins trucks einer neuen cronicken mit figuren mit einander gemacht hetten laut und inhalt derselben bekantnus zwischen inen am pfinztag nach dem heiligen cristtag den 29. tag des monats decembris etc. 1492[3]) darum ausgangen und im gerichtsbuch mit einem L. bezaignet am 282 plat eingeschriben." Leider fehlt in der stattlichen Reihe der im Nürnberger Stadtarchiv aufbewahrten Gerichtsbücher des Nürnberger Stadtgerichts der mit L. citirte Band und konnte bisher ein Wortlaut dieses Vertrages nicht gegeben werden; diese Lücke auszufüllen ist Verfasser nunmehr durch die Auffindung der von Sebald Schreyer, dem bekannten Kirchenmeister von St. Sebald, herrührenden Aufzeichnungen über diesen Gegenstand im k. Kreisarchive Nürnberg in der glücklichen Lage.

Gemäss dem Vertrag (s. den Wortlaut u.) sollen Wolgemut und Pleydenwurff das bis dorthin sorgfältig zu verwahrende Manuscript[4]) des

---

[1]) Vgl. Thode, Malerschule von Nürnberg, pag. 153 ff., Stegmann, Mittheil. aus dem germ. Nationalmuseum 1895, pg. 115, Hase, Die Koberger, pg. 176 und das Verzeichniss der Koberg'schen Drucke zum J. 1493.

[2]) Mit den nachfolgenden Worten ist der Vertrag vom 29. December 1491 citirt in der Vereinbarung zwischen Sebald Schreyer, Michel Wolgemut, den Kammermeister- und Pleydenwurff'schen Erben vom 22. Juni 1509 über die Gewinnvertheilung aus dem Verlagsunternehmen der Schedel'schen Weltchronik (gedruckt in Mittheilungen des Instituts für Oesterreich. Geschichtsforschung. Bd. V und bei Thode, a. a. O., p. 239 ff.)

[3]) = 1491. Bekanntlich begann die Nürnberger Jahresrechnung mit dem 25. December, so dass also die Tage des 25.—31. December nach jener Berechnung schon dem Jahre 1492 angehörten.

[4]) Das bedeutet zweifellos das im Texte des Vertrages gebrauchte exemplar.

Werkes und zwar den lateinischen und den deutschen Text, mit sämmtlichen Holzschnittmodeln, vollständig druckfertig, Sebald Schreyer und Sebastian Kammermeister so bald als möglich überantworten; dafür zahlen ihnen Letztere 1000 fl. Rheinisch baar hinaus und bestreiten ihrerseits die Kosten des Druckes, bei welchem stets einer oder beide Künstler zur Ueberwachung gegenwärtig sein sollen, ferner sorgen sie für den Vertrieb der Bücher; an letzterem sollen sich auch die beiden Illustratoren, soweit es ihre anderweitige Thätigkeit zulasse, persönlich und „auf gemeinsame Kosten des Werkes" betheiligen. Aus dem so zu erhoffenden Gewinn sollen Schreyer und Kammermeister die obigen 1000 fl. zu voraus wieder werden, was sodann übrig bleibe, solle den beiden Theilen gleichmässig zufallen, andererseits sollen auch die beiden Parteien einen etwaigen Verlust zu gleichen Theilen tragen. Wollen Schreyer und Kammermeister „nach Ausgang des ersten Drucks" eine Neuauflage veranstalten, so sollen sie gehalten sein, Wolgemut und Pleydenwurff zur Betheiligung aufzufordern und sollten sich diese binnen 14 Tagen darüber äussern. Betheiligen sich Letztere beide an dem Neudruck, so sollen sie die Verpflichtung haben, die beim ersten Druck etwa zu Schaden gekommenen oder schlecht ausgefallenen Holzstöcke zu verbessern und hierfür auf Wunsch 200—400 fl. Rh. vorgestreckt erhalten, welche Schreyer und Kammermeister aus dem Gewinn im Voraus zu beanspruchen haben, im Falle des Verlustes haftet ihnen hierfür das Vermögen des anderen Vertragstheils. Den Druck und Verschleiss übernehmen sie wieder wie bei der ersten Auflage. Wollen sich dagegen die Illustratoren bei dem Neudruck nicht betheiligen, so sollen sie zur Ausbesserung der Stöcke nicht gehalten, andererseits auch Schreyer und Kammermeister von jeder weiteren Verpflichtung ihnen gegenüber entbunden sein. Beabsichtigen Wolgemut und Pleydenwurff ihrerseits einen Nachdruck, so sollen sie, falls Schreyer und sein Schwager auf einen solchen verzichten, dies auf eigene Kosten zu thun berechtigt sein. Etwaige Streitigkeiten, sei es bei der ersten oder einer der folgenden Auflagen, solle Antoni Koburger oder, wenn dieser vor Fällung des Spruches sterbe, ein ihnen vom Rathe bestellter Schiedsmann beilegen und sodann beiden Streittheilen das Executionsrecht gegen Hab' und Erbe des anderen gemäss dem Stadtrechte bis zu vollständiger Schadloshaltung zustehen.

Am 21. Januar 1492 empfingen Wolgemut und Pleydenwurff in der That 1000 fl. Rheinisch.

Im obigen Vortrag wird Antoni Koburger nur als Schiedsrichter bei etwaigen Zwistigkeiten unter den Herausgebern genannt. Wir wissen aber, dass er in noch engerer Beziehung zu jenem „prächtigen, volksthümlichen"[5]) Werke stand, dass er der Drucker desselben war. Hase in seiner trefflichen Schrift über die Koberger musste es noch offen lassen, in welcher Weise die Bezahlung Anton Koburger's stattfand, auch diese

[5]) Hase, a. a. O. pag. 177.

Frage zu beantworten sind wir nunmehr im Stande. Verfasser dieses fand nämlich unter den Schreyer'schen Aufzeichnungen auch einen bisher unbekannten Vertrag zwischen Schreyer, Kammermeister und den beiden Illustratoren einer- und Anton Koburger andererseits vom 16. März 1492 über den Druck des Werkes.

Koburger sollte demnach das Papier (Format Superregal und zwar in eher noch besserer Qualität als das vorgelegte Muster) auf seine Kosten und Gefahr beschaffen und sodann die vereinbarte Zahl der Auflage mit einer guten, dem anderen Vertragstheile „gefelligen" Schrift in einem versperrten Kämmerlein seines Hauses,[6]) wo auch Wolgemut und Pleydenwurff mit ihren Holzstöcken hantiren könnten, unter Beobachtung aller Vorsichtsmaassregeln gegen Entwendung etc., drucken und die fertig gestellten Exemplare (auch etwaige missrathene und die vom „Gatten" übrig gebliebenen Bogen) sammt den Holzstöcken Schreyer und Kammermeister überantworten. Als Bezahlung sollte er für jedes bedruckte „Riss" 1 fl. Rh. und überdies für verdorbenes und übrigbleibendes Papier, ferner für das Risico bei Beschaffung des letzteren noch weitere 50 fl. empfangen; auch sollte sofort Bezahlung erfolgen, so oft eine Triterne sammt den darin abgedruckten Modeln an die Besteller zur Ab- bezw. Rücklieferung gelangt sein würde und damit nicht bis zur Vollendung des ganzen Druckes gewartet werden.

Die Actenstücke selbst nun lauten folgendermaassen:[7])

Item Sebolt Schreyer und Sebastian Kamermeister, sein swager, haben mit Micheln Wolgemüt und Wilhelm Pleidenwurff, malern, so dazumalen ain werk ains neuen trucks ainer neuen cronicken mit figuren underhanden gehabt haben,[8]) ainen vertrag und gemeinschaft gemacht

[6]) Am Aegydienplatz.

[7]) Die Schreibung ist nach den bekannten Grundsätzen vereinfacht.

[8]) Als Schreyer und Kammermeister dem Werke ihre finanzielle Unterstützung zu theil werden liessen, hatten Wolgemut und sein Stiefsohn dessen Herstellung schon seit längerer Zeit in Angriff genommen. Das Titelblatt ist vom J. 1490 datirt (Vgl. Lützow, Gesch. des deutsch. Kupferstiches etc., pag. 78.) Dazu stimmen auch die Worte unten: mitsamt den formen, wie die itzo angefengt sein. Dass bei der Finanzirung des Unternehmens der kaufmännische Gesichtspunkt doch sehr in den Vordergrund trat, zeigt die vorsichtige Formulirung der Verträge. Bei einer anderen Gelegenheit äussert sich Schreyer in seinen Aufzeichnungen folgendermaassen: er erwähnt, dass er vom Rathe am 25. October 1493 aufgefordert worden war, die Aufsicht über das Brauwesen in Nürnberg zu übernehmen, dies habe er aber abgeschlagen u. A. mit der Motivirung, er getraue sich nicht, das Amt in Abwesenheit Sebastian Kammermeister's, seines Schwagers, zu übernehmen, „wann er sich mit ime in einen handel eines trucks einer croniken begeben, der sich, darinnen zu handeln, auf ine verlassen hab, wo aber der gemelt Kamermeister vorhanden gewest were und ime zu zeiten in demselben fursehen oder verwesen het mogen, wolt er dem weiter nachgedacht haben." Sein Schwager war aber dazu nicht geneigt, indem er sich nach seiner Rückkehr Schreyer gegenüber äusserte, er (Kammermeister) hätte selbst einen Handel, den

nach laut und inhalt ainer bekantnůs und vertrags, zwischen ine ausgangen und vor Sigmunden Pessler und Endressen von Watt, als gepeten zeugen, von allen tailen bekannt, erzeugt und durch dieselben im gericht angesagt am pfintztag nach dem haligen cristag, den 29. decembris, anno domini 14C und im 92. jar, welcher vertrag im gerichtpuch L am 282. plat eingeschribe ist und laut, wie hernach volgt:

Zwischen Sebolten Schreyer und Sebastian Kamermaister, seinem schwagern, burger zu Nurnnberg, an ainem und maister Michel Wolgemůt und Wilhalm Pleidenwurff, den malern, auch burger zu Nurnnberg, am andern tailen ist mit ir baider tail gutem willen, wissen, auch wolbedachtz sinn und můt, durch etlich ir gut freunde entlich und unwiderruflich abgeret, beschlossen und von jedem taile fur sich und sein erben samentlich und unverschaidenlich auf- und angenomen worden ain solch meinung, wie hernach volget:

Des ersten, das die genanten Wolgemut und Pleidenwurff die exemplar des puchs[9]... in latein und teutsch mitsamt den formen, wie die itzo angefengt sein, zum ersten und furderlichsten, so sie immer mogen, werklich und güt, one abbrechen[10] derselben, zu dem trucken ganz corrigirt und entlich abgerichtet untz[11] an die pressen, ververtigen, aufrichten und Sebolten Schreyer auch Sebastian Kamermaister zu iren handen ein- und uberantwurten sollen und ob [= wenn] in dem trucken derselben an den formen, das die den erst angefangten und gemachten formen nicht gemess gemacht wern oder der correctür oder ander notturft halben, ainicher mangel oder abbruch erschine, das sie auch sollen verpflicht und verpunden sein, denselben mangel oder geprechen je zu zeiten gepurlicher und notturftiger weise zu pessern etc.; es solle auch alleweg im setzen und trucken ir ainer oder sie paid mit- und beisein, damit kain mangel noch versaumnus an den formen erschein, sunder nach irem furnemen und abreden damit recht und gepurlich gehalten werd: sie sollen auch darzu und dabei schuldig und pflichtig sein das exemplar solichs vorgemelten buchs getreulich und vleisslich zu bewaren, alledieweil das in irem gewalt ist, damit es nit abgetruckt oder abhendig gemacht werde, ob auch in dem irenhalben ainicher mangel, versaumnus oder schaden erschin oder entstund, dardurch solcher truck verhindert oder solcher versaumnüs halb in ander hend kumen wurd, das sie sollen schuldig und pflichtig sein, solichen schaden Sebolten Schreyer und Sebastian Kamermaister oder iren erben zimlicher und gepurlicher weise zü widerlegen..

---

könne er nicht aufgeben, sondern müsste in dessen Interesse von Zeit zu Zeit „ausziehen" (verreisen) und „so konne er dem (sc. handel) mit den puchern nit auswarten." Es veranschaulicht dies deutlich das stark geschäftliche Interesse, welches die beiden Geldgeber an dem Verlag des Werkes nahmen.

[9]) Der Titel der beiden Ausgaben stand wohl noch nicht genau fest.

[10]) d. h. Unterbrechung der Arbeit.

[11]) = bis

Dargegen sollen Sebolt Schreyer und Sebastian Kamermaister Micheln Wolgemüt und Wilhalm Pleidenwurff vorgenant tausend guldin Rh. also par herausgeben und das vorgemelt puch, wie sie dann deshalb zu rat werden, in ainer zimlichen zale trucken lassen und denselbigen truck mit papir, truckern und anderm, zu notturft darzu gehorig, von irem gut und gelt trucken und verlegen, bis zu ganzem end desselben; das sie auch, so der truck aus- und volendet ist, die getruckten bucher in zimlichen werde, nach gelegenhait und gestalt derselben und auch der leufte, durch sich selbs oder ander von iren wegen verschicken, verkaufen und verschleissen, zu welicher verschickung, verkaufung und verschleissung die genanten Wolgemut und Pleidenwurff je zu zeiten, so das die notturft erfordern und sie unverhindert ander irs hantwerks und gewerbs sachen zimlicher weis gefugen mochten, in aigen personen auch getreulich und vleissiglich furdern und helfen sollen, auf gemeinen des obgerurten furgenomen werks costen; und von dem gelt, so man aus solichen buchern losen und bringen wurd, sollen Schreyer und Kamermaister die vorgemelten tausend guldin und alles das, so sie mit papir, knecht, kauf, furlon und anderm darauf gelegt hetten, erstlich und zuvoran aufheben und einnemen und was also uber den abzug des, so vorgemelt ist, darauf gegangen were, gewinung daran besteen und beleiben wurd, das sie das in zwen gleich tail tailen sollen, den ainen tail davon in selbs behalten und den andern tail dem Wolgemüt und Pleidenwurff volgen lassen und in zu iren handen uberantwurten; wa aber sach were, da got vor sei, das in an disem handel verlust steen und getan wurde, das dann jeder tail dieselben verlust halb leiden und tragen solle; ob auch Sebolt Schreyer und Sebastian Kamermaister vor oder nach ausgang des ersten trucks der obgemelten pucher oder vor oder nach verkaufung und verschleissung derselben ainen oder mer andern truck oder trucke vorgemelts buchs furnemen und thün wollen,[12]) das sie dann auch zu thun macht haben, als oft in das fügsam sein will, das sie das mit wissen Wolgemuts und Pleidenwurffs allemal thun und sie fragen sollen, ob sie gewins und verlusts daran und damit bei inen wartend[13]) wollen sein und ob not were oder wurde pesserung an den formen, wie vorlaut, zu thun oder nicht; und dieselben Wolgemut und Pleidenwurff sollen auch darauf schuldig und pflichtig sein inen in vierzehen tagen, den nechsten darnach, desshalben entliche zu- oder absagung zu tün und wa sie solchs zusagen, das sie dann abermals sollen pflichtig und schuldig sein, die formen, wo anders mangel daran erschinen were, oder die durch den ersten truck weren geringert worden, notturftiglicher und gepurlicher weise zu pessern und, so

[12]) Ueber eine nicht zur Ausfertigung gelangte Vertragsurkunde vom 30. November 1493, in welcher Celtis sich gegenüber Schreyer und dessen Gesellschaftern zu einer Neubearbeitung der Weltchronik behufs Veranstaltung einer zweiten Auflage verpflichtet, siehe Bösch in „Mittheil. des germ. Nationalmuseums". Bd. I, pag. 37 ff.

[13]) Im Orig. „warten wartend wollens."

das beschehen ist, so sollen Sebolt Schreyer und Sebastian Kamermaister alsdann solichen truck oder trucke abermals thun und thun lassen mit verlegung, bapirs und anders, wie vorlaut, auch mit dem verkaufen, verschicken und verschleissen der bucher und auch mit austailung des gewinns oder verlüst halten, wie mit dem ersten truck; doch, ob sach were, das in vom Schreyer und Kamermaister auf den andern truck zu pesserung der formen oder sust zwei-, drew-, oder vierhundert guldin auf ir begerung hinausgel[i]hen wurde, als sie dann zu thun verpunden auch sein sollen, das dan Schreyer und Kamermaister oder ir erben macht haben, dieselben ire hinausgeliehen summa an irem taile des gewins abzuziehen und innzubehalten oder, wa nicht gewin vorhanden sein wurde, das si dann das von anderer irer habe dem Schreyer und Kamermaister bezalen und ausrichten sollen; wurden aber Wohlgemüt und Pleidenwurff ain- oder mermal ine solche truck oder trucke absagen oder mit inen nit anligen wollen, das dann Schreyer und Kamermaister nichtz destminder sollen macht haben solich büch auf ir selbs costung und wagnus, gewinns und verlüsts zu trücken und trucken zu lassen und dem Wolgemůt und Pleidenwurff damit zu gewarten nicht schuldig noch pflichtig sein, dessgleichen und hinwiderum Wolgemüt und Pleidenwurff inen desshalb auch nichtzit, noch auch ainich pesserung an den formen zu thun, ausserhalb zimlicher belonung; so auch je zu zeiten ain oder mer truck oder trucke vorgemelter masse[n] verkauft und verschlissen wurde und Schreyer und Kamermaister dermassen, wie oblaut, nit mer trucken und Wolgemut und Pleidenwurff solich trucken fur sich selbs auf ir verlegung, costung und wagnus tun wollen, das sie das zu gleicher weis und in allermassen, wie nechst hievorbegriffen ist, auf ir selbs cost und wagnüs, gewins und verlusts, zu thun auch macht haben sollen; und ob auch sach were, das sich vor, inne oder nach ainem oder mer trucken vorgemelts buchs oder pucher ainich irrung, zwitracht, vordrung und ansprach zwischen baiden vorgemelten partheien oder iren erben verloffen und begeben wurden, wie oder in was gestalt das beschehee, die truckerei des vorgemelten puchs antreffend und sich darein ziehend, nichtz ausgenomen, noch hindan gesetzt, das sie derselben aller und jeder zu gutlicher verhorung kumen sollen auf den erbern und weisen Anthoni Koburger, auch burger zu Nurnberg, und wie sie der nach ir baider tail verhorung mit irem guten wissen und willen oder, ob das nit sein wolt, sunst mit seinem ausspruch nach seinen gewissen und gutbedunken um alle und jede irrige stuck und sachen entscheiden und zwischen in aussprechen werde, das es dabei on alle wegerung, appellirung, auszug oder behelf entlich und unwiderruflich beleiben, jeder tail dem also gestracks nachkumen und dawider nit sein noch thun sull in kain weis noch weg, wie das immer mog erdacht oder furgenomen werden furpas ewiglich; ob aber, da got vor sei, Anthoni Koburger in mitler zeit mit tod abging, vor und ee dann aller ding vorgemelter sachen halben ain entlicher abschid zwischen in gemacht wurde, das sie dann von stundan von baiden tailen ainen andern, solicher

sachen und hendel geubten oder verstendigen verhorer und entschider, wie vorlaut, furderlichen nemen und bitten oder, wa sie sich des, wie jetzo, nit vereinen mochten, ainen erbern rat diser stat Nurmberg, inen einen zu geben, pitten sollen, und auch nemlich also, was ain jeder tail dem andern, wie hievorlaut, in allen und jeden vorgemelten stücken, inhalt diss briefs oder Anthoni Koburger's oder ainer andern, in vom rat gegeben oder erwelten, vorgemelten entschieds und ausspruchs zu halten und zu thun schuldig were oder wurd und nit hilt oder tet, das dann dem andern taile auf sein begeren darum zu dem nithaltende und seinen erben samtlich und sunderlich mit execucion vom ordenlichen richter und gericht alhie zu Nurmberg solt oder mocht entlich verholfen werden, solang, vil und genug, bis demselben tail darum ain ganz volkumen benugen on alle sein engeltnuss, costen und schaden gethon und beschehen, im allermassen, als ob sollichs alles auf den ungehorsamen und nithaltenden taile alhie zu Nurmberg an ordenlichen statgericht in kraft berechter sach und entlicher erganger urtail entlich und unwiderruflich erclagt und ervolgt worden were alles als in erclagtem, ervolgtem und unverneutem rechten. Testes rogati: Sigmund Pessler und Endres von Wat, am pfintztag nach dem hailigen Cristag anno etc. 92.

1492. 21. Januar. Item Sebolt Schreyer und Sebastian Kamermaister haben darauf und laut des abgemelten vertrags den bestimten Micheln Wolgemut und Wilhalm Pleydenwurff zalt tausend gulden Reinisch laut der quitanzen, durch sie am samstag nach Fabiani und Sebastiani, den 21. Janüarii, anno etc. 92 bekannt, in und an dem vorgemelten puch und plat eingeschriben in nachvolgender meinung:

Michel Wolgemut und Wilhelm Pleidenwurff confitentur, das sie der tausent guldin von Sebolt Schreyer und Sebastian Kamermaister bezalt seien und quitiren darauf ut in forma. Testes: Sigmund Pessler und Endres von Wat. Act. Sa[ba]to post Fabiani et Sebastiani 92.

1492. 16. März. Item Sebolt Schreyer und Sebastian Kamermaister haben sich mit willen, wissen und beiwesen der gemelten Wolgemüt und Pleidenwurff mit Anthoni Koburger vereint und vertragen um das papir und truck des gemelten buchs laut zweier gleichlautender papirerer brief, under ir aller petschaft am freitag nach S. Gregorien tag den 16. Marcii anno etc. 92 ausgangen, und jedem tail ainer überantwurt, lautende wie hernach volgt:

Wir dise hernachgeschriben mit namen Anthoni Koburger an ainem, Sebolt Schreyer, Sebastian Kamermaister, Michel Wolgemut und Wilhalm B[l]eydenwurff am andern tail bekennen fur uns und unser erben, das wir uns um das papir und truck des buchs der Newenn Cronick vereint und vertragen haben in nachvolgender meinung: nemlich so soll ich, Anthoni Koburger, zu dem gemelten truck das papir, Superregal genant, gut und gerecht an grossen und weissen, mit geringer, sunder e[e]r pesser, dann das muster gewesen ist, so ich den ob[b]estimten Schreyer, Kamermeistern, Wolgemüt und Pleidenwurff davon gegeben hab, auf mein costung und wagnus bestellen und darauf das gemelt püch in ainer zale, der wir uns

mit ainander vereinen, nach den exemplaren, so sie mir desshalben uberantworten werden, mit ainer guten, inen gefelligen geschrift, in ainem besundern und versperrten gemach meins haus trucken oder getruckt zu werden verfugen auf das furderlichst, so das nach uberantwortüng der exemplar gesein mag, auch soll ich in darzu anzeigen und einantworten ain besunder gemach in meinem haus, darinnen die gemelten Wolgemut und Pleidenwurff die furm der figür zusamenrichten, ordnen und behalten mögen; ich soll auch mit denjenen, so ich uber solichen truck stellen und darzü geprauchen werde, verfugen, auch selber darob sein, damit von solichen puchern und figuren haimlich und on der obgenanten wissen und willen nichtz abgetruckt, abgezogen noch sunst abhendig gemacht, sunder das solche getruckte pucher und alles anders, so am trucken verdorben oder missraten und auch das getruckt papir, so am züsamengatten der pucher ubrigs were, mitsamt den furmen und exemplaren, dem gemelten Schreyer und Kamermaister uberantwort werde, damit zu handeln laut des vertrags und verschreibung, zwischen in und den gemelten Wolgemut und Pleidenwurff gemacht und beschlossen; dargegen sollen wir obgenanten Sebolt Schreyer und Sebastian Kamermeister von unsern und der obgenanten unser mitverwanter wegen dem ob[b]estimten Koburger fur soliche gemelte truckte pucher bezalen und geben nemlich fur ain jedes getruckts riss papir, so zu puchern gelegt und gemacht were, 4 guldin Rh. landswerung und fur das verdorben und ubrig getruckt papir, so nit zu ganzen puchern gelegt worden were oder werden mocht, es were vil, wenig oder gar nichtz, auch fur die wagnus des papirs 50 guldin Rh. gemelter werung, doch also, das mit uberantwortung der pucher und zalung derselben nit untz zu ende des trucks verhart werden soll, sunder so ain anzal papirs getruckt und zu triternen gelegt oder zusamengegattirt ist, so mag ich, Anthoni Koburger, dieselben dene gemelten Schreyer und Kamermaister mitsamt den darinnen getruckten furmen uberant[wur]ten und alsdann sollen die obgemelten Schreyer und Kamermaister solch papir nach anzal daran bezalen; doch sol ich Anthoni Koburger ine solichs, auch wievil ich in uberantwurten werde, etlich wochen davor zu wissen thun, auf das sie sich mit dem gelt auch darnach wissen zu richten und nichtz destminder verpflichtet sein die ubermass auf das furderlichst zu trucken und das werk volenden; und des alles zü warem urkünd und merer sicherhait haben wir obgenanten funf person unser jeder sein petschaft an zwen gleichlautende brief getruckt, der jedweder tail ainer uberantwort ist. Geben am freitag nach Sant Gregorientag (= 16. März) nach Cristi gepurt vierzehenhundert und in dem zwei- und neunzigisten jare.

Chiesa del Corpus Domini in Urbino.

La chiesa di cui ora parlerò ai lettori del Repertorium für Kunstwissenschaft non esiste più: il tutto è stato demolito per la costruzione del grandioso Palazzo del Convitto de' Nobili fondato dall'urbinate Clemente XI. Possiamo però ricostruirla idealmente grazie alla descrizione fatta dal Priore della Compagnia D. Lattanzio Valentini. La fabbrica, come bene opina il Calzini,[1] era lavoro de' Comacini; difatti trovo nei libri delle spese di quel tempo, che i maestri impiegati per la costruzione erano Lombardi. Il Lazzari[2] scrive che la Compagnia del Corpus Domini venne fondata nei primi anni del sec. XV; invece esisteva già un secolo prima come attestano le pergamene esistenti nell'archivio di detta Compagnia; però sono con lui quando dice che la fabbrica in parola, sia del principio del secolo XV, forse prima, la compagnia, aveva sede in qualche chiesa, e forse era tutt' una con la cappella del Corpus Domini, ora del Sagramento in Duomo. Cambiato i tempi, aumentata la popolazione, cresciuto la venerazione verso il Sagramento e l'assistenza dei moribondi, come aveva per iscopo la Compagnia, i fratelli pensarono di edificare una nuova chiesa con l'aiuto dei Signori de' Montefeltro, e scelsero un luogo centrale onde gli ammalati di ciascun rione potessero ricevere con facilità l'assistenza della Compagnia. Ecco perchè scelsero il luogo di Pian di Mercato, sito nel cuore della citta.

La nuova chiesa era fra le più interessanti della regione marchegiana e racchiudeva opere d'arte de' più rinomati maestri del rinascimento, delle quali opere, le principali, ora fanno parte della Pinacoteca urbinate, la quale è così interessante da essere la prima dell'Italia centrale, salvo Firenze.

Ecco la descrizione, quale la pubblicò anchè il P. Pungileoni nel suo Elogio Storico di Giovanni Santi padre di Raffaello,[3] abbastanza svisata ed incompleta, che io copio dall'origionale.

---

[1]) E. Calzini, Urbino e suoi Monumenti. Rocca S. Cassiano. Licinio Cappelli ed. 1897.

[2]) Andrea Lazzari. Delle chiese di Urbino. Urbino. Tip. Giovanni Guerrini. 1801.

[3]) Urbino. Tip. Vincenzo Guerrini. 1822.

„La chiesa è d'architetura gotica, divisa in due parti con un archo e suoi pilastri; la superiore è dipinta nella sommità di mano di Filippo Bellini urbinate, con due figure e due miracoli del SS.mo Sacramento, con quattro Evangelisti e quattro Profeti[4]). Nella parte inferiore cioè nella facciata, prima il quadro: Angeli che adorano e sostengono il tabernacolo del SS.mo Sacramento e dai lati due figure, una della caduta di Oza di mano del Picchi di Urbania coi quattro Dottori della chiesa e quattro Sibille. L'altra figura, dalla parte del Vangelo, rappresenta d'Avid in atto di ricevere il pane d'Abimelech sacerdote, e miracoli dipinti sotto l'arco del Seggio di mano di Franceso Liberti giovane di Urbino.[5]) Il quadro dell'altare maggiore è dei primi che si dipingessero a olio in tavola rappresentante la Cena degli Apostoli, è di mano di Giusto Todesco pittore habitante in Urbino al tempo del duca Federico Montefeltro, la cui effigie in esso[6]); ed anche dell'istesso e d'altri, l'ornamento di legno indorato

[4]) Veramente dovrei seguire l'ordine cronologico, nel riportare i documenti delle varie opere citate nella descrizione; ma siccome quì l'ordine non è tenuto, cosi li riporto man mano che le trovo notate.

Di questo maestro ne parla il Lanzi nella sua Storia della Pittura Italiana.

1582 a dì 1. Maggio — M.ro Felippo Bellini pittore deve havere scudi quaranta, quali se li promisero da li fratelli con la presentia di messer Pier Matteo Passionei priore, per la pittura che si obligò fare di suo pugno, in tutta la volta sopra l'altare maggiore di detta Fratenità, la quale (pittura) fu finita con il divino aiuto a dì 14. Genaio 1583; il che sia a perpetua memoria. (Urbino. Arch. del Corpus Domini. libro 1. c. 228.)

1582. a dì 8. Maggio — scudi ventiquattro a meser Felippo Bellini pittore, quali sono a bon conto per maggior somma che se li deve per la pittura fatta ne la volta sopra l'altare grande de la fratenità. (Arch. cit. lib. 6 c. 165)

1583. a dì 2. Genaro — scudi sedici a m.ro Felippo Bellini pittore, che sono a saldo delli quaranta scudi promessoli per la pittura fatta ne la volta sopra l'altare grande de la fratenita. (Arch. cit. lib. 6. c. 166. t.)

[5]) Di questi due maestri, non ho potuto trovare i documenti che si riferiscono alle loro opere. Del Picchi si conservono affreschi in Urbino ed in Urbania, i quali ce lo fanno conoscere come valente pittore. Del Liberti non conserviamo nessun lavoro conosciuto, ed agli studiosi è un maestro ignoto.

[6]) Godo nel riportare qui, il giudizio su questo quadro, scritto dal mio amato maestro, egregio prof. E. Calzini, inserito nell'Arte, anno IV. fasc. XI—XII. Ecco come si esprime.

„È noto agli studiosi che Federico da Montefeltro — per non trovare maestri a suo modo in Italia — come dice Vespasiano da Bisticci — che sapessino colorire in tavola a olio, mandò infino in Fiandra per trovare un maestro solenne, e fello venire a Urbino dove fece fare molte pitture di sua mano solennissime. — Il fiamingo era Giusto da Gand, la cui maniera di dipingere il duca prediligeva fin da quando potè vedere alcune opere di un altro fiamingo, Giovanni van Eyck.

Per la illustrazione della tavola di Giusto, ch'è il più grande ornamento della nostra galleria, occorre vedere se quanto fu scritto in proposito dal Crowe e dal Cavalcaselle (Raffaello, Firenze, 1884, vol. 1, pag. 9), non meriti di essere discusso e corretto, poichè gl'illustri storici dell' arte italiana asseriscono

che Giusto visse alla Corte de Montefeltro dopo il 1464 e fu dieci anni appresso incaricato di dipingere la Comunione degli Apostoli, la tavola di cui intendo discorrere.

Il primo ricordo del maestro olandese in Urbino data dal 12 febbraio 1473, stando appunto al Libro B, altre volte citato, della Compagnia del Corpus Domini. A foglio 12 b. di detto libro sono segnate le prime spese sostenute dalla Compagnia per la pittura della grande tavola della Comunione di cui presento qui la fotografia dè fratelli Alinari.

Io temo che i signori Crowe & Cavalcaselle abbiano dato una interpretazione non esatta a una nota che il Pungileoni riportò per primo dallo stesso Libro B, in data 31 marzo 1467, ove si legge che — Giovanne de Luca altram. Zaccagna deve dare fiorini 33 e bol. 22 della promessa che fece per la tavola. —

I signori C. e C. credettero evidentemente che cotesta nota si riferisse che Giusto dipinse assai più tardi. Mentre invece sarebbe stato più giusto supporre che i preparativi fatti dalla Compagnia pel quadro che doveva ornare l'altar maggiore della propria chiesa fossero ancora quelli per la tavola che nel 1469 avrebbe dovuto dipingere Piero della Francesca, e che non fu poi eseguita. Non va dimenticato, fra i documenti pubblicati dal Pungileoni, dal noto libro della Confraternita, quello in data 8 aprile 1469, nel quale è detto: — bol. diece cont.e a Gioh.e de Sante da Colbordolo per fare le spese a m.ro Piero dal Burgo ch'era venuto a vedere la taula per farla. — Mi par quindi nel vero lo Schmarsow quando scrive che era già stabilito che si dipingesse la pala d'altare per la chiesa del Corpus Domini, ma che la somma raccolta per tale spesa non fosse sufficiente per un maestro di valore; che Piero della Francesca, chiamato nel 1469 da Borgo San Sepolcro, non volle dipingerla, e che Federico d'Urbino procurosse finalmente cotesto lavoro all'artista prediletto, aggiungendo alla somma raccolta altri 15 fiorini d'oro.

Ciò conferma anche un altro documento riferito dalla stesso padre Pungileoni a pag. 55 dell' Elegio storico di Giovanni Santi: — 1474, marzo 7, Fiorini 15 d'oro dati dal Conte Federico per aiuto della spesa della tavola a Guido di Mengaccio per la fraternita.

Cade per ciò anche un'altra supposizione degli illustri storici della pittura italiana, quella cioè che la presenza del pittore fiammingo in Urbino determinasse la gente del palazzo a chiamare Paolo Uccello e Piero della Francesca a lavorare nella chiesa del Corpus Domini, perchè contendessero la palma a Giusto e ne diminuissero col raffronto la fama.

Può ammettersi invece che la presenza di Giusto eccitasse del malumore fra gli artisti del luogo, ma non mai che di due maestri toscani siano stati chiamati in Urbino dopo di lui, perchè i documenti affermano il contrario. Dopo il 1472 ó 73 non si ha più alcuna memoria di Paolo Uccello nè di Piero della Francesca, mentre quella di Giusto incomincia quando appunto più non si avverte quella de' due maestri toscani.

La fotografia qui riprodotta (fig. 7) mi dispensa dall' obbligo di una minuta descrizione del quadro, tanto più che di esso già fu scritto nel L'Arte (a. 1900, pag. 227).

Il quadro misura m. 3.30 in larghezza e m. 2.60 in altezza. Fu eseguito nel 1474 per la detta Compagnia religiosa ed in ricordo anche della visita a Federico d'Urbino, allora conte (fu nominato duca da Sisto IV.), dell' ambasciatore del re di Persia; lo stesso principe di Urbino volle esservi rappresentato con

alcuni suoi congiunti e con lo stesso ambasciatore del re Usun Hassan, quegli che guarda di traverso le scena ed ha alla sua sinistra Federico.

La grande tavola, recentemente e sapientemente riparata dal signor Centenari, si presenta oggi in tutto il suo splendore e bellezza ed è oggetto di ammirazione per tutti, per gli stranieri specialmente, che concordemente la proclamano il capolavoro dell' insigne maestro fiamingo."

Per comodità degli studiosi, riporto i documenti, non pubblicati dal Pungilioni:

Il Calzini ed altri stanno colla data ripostata (da chi?), che attesti nel 1463 il nostro fiamingo si trovava in Urbino; quella accennata dal Crowe e dal Cavalcaselle non è documentata. Ora il documento che riporto ci fa sapere che la Compagnia, tre anni prima doveva aver stipulato il contratto, se già preparavano la tavola per dipingerla.

1470. a ei 8. settembre — bol. ventinove a Manuelle de la Foglia per doi tavole d'albero per fare la tavola del quadro. — (Arch. cit. Lib. B. c. 60).

1471. ultimo febraro — fiorini diece et bol. undice a Bartholomeo de m.ro Gaspare per fatura del quadro de la tavola et per doi tavole (id. ivi. c. 63. t.)

1473. 12. febraro — bol. quarantadoi e mezo quali ce ha fatti boni mro Giusti dopintore, in pagamento de la tavola per il vino. — (id. ivi. c. 69 t.)

1473. adi 11. aprile — flor. uno a m.ro Giusto dopintor per lo primo pagamento (id. ivi. c. 71.)

1473. 2. settembre — bolognini a mro Giusto dopintore quali mro Giusto le fe boni a Giudo del pagamento de la tavola — (id. ivi. c. 71.)

Qui viene fuori un' altr' opera di Giusto eseguita in Urbino, voglio dire di un' insegna fatta per la Confraternita di S. Giovanni Battista, e che la Compagnia del Corpus Domini li vendette oro ed azurro.

1473. adi 6. decembre — Francesco de Giov. spitiale fiorini cinque e bol. dodece per onza una et ottave doi de azuro oltramarino e pezzi ottantadoi d'oro batturo, da ditta fratenità, ebbe da Guido (sindaco del Corpus Domini), per la Insegna de S. Giovanni et erano della fratenita. — (id. ivi. c. 71. t.)

1473 9. settembre — bol. 64 a M.ro Giusto depintore — (id. ivi. c. 72 t.).

Interessanti mi sembrano questi documenti, i quali attestano, in certo qual modo, che Giusto rimase in Urbino sino i primi mesi del 1480, e che allora solo avesse terminato la bella insegna, se no, non si spiega come i fratelli del Corpus Domini avessero deciso così tardi, dopo cinque anni dalla ordinazione, a fare le aste e gli ornamenti all' insegna stessa.

1475. a di 7. marzo — . . . E più tela a M.ro Giusto depentore che diceva voler fare un Insegna bella per la fratenità — (id. ivi. c. 82).

1480. a di 4. giugno — bol. ventisetti per fare depegnare la croce e li pali degl' angeli e de l'insegna — (id. ivi. c. 106).

1480. a di 29. ottobre — bol. vintotto per braccia quatordice de tela per coprire il Crocifisso a l'altare de fora et per quattro palle da portarsi nante (avanti) la insegna — (id. ivi. c. 106). Di chi sarà stoto dipinto quel Cristo?

L'insegna dovè durare poco, causa forse le pioggie quando la portavano in processione o per accompagnare i morti, se nel 1536 i fratelli incaricano M.ro Evangelista d'Andrea a dipingervi un Cristo, e nel 1539 incaricano di nuovo. Evangelista e Piero Viti a restaurarla, ed infine se nel 1542 diedero facoltà al celebre Tiziano di farne una nuova, come vedremo.

antico con la base (predella) in cui si vedono alcuni miracoli del SS.mo Sacramento.[7]) Dai lati sono posti nel muro, con la cornice di legno dorato,

---

1536. 15. Giugno — a mro Evangelisto pictor bol sei per haver dipinto il Crucifisso dell' Insegna — (id. Lib. A. c. 73).

1539. 22. Febraro — a Pier Vito e mro Erangelista pictoris devono havere fior. doi per havere araluminato (restaurato) la insegna vecchia — (Lib. 1.° c. 39).

[7]) Questa base o gradino, si conserva ora nella Pinacoteca urbinate. Del quadro e di altri lavori che Paolo dipinse per la detta Compagnia, non si hanno traccie.

L'egregio Calzini fa presente Paolo in Urbino nel 1465, mentre venne l'anno seguente.

1 66. 20. marzo — bol. diciotto contanti a Niccolò oste de la Stella, furono per pagare l'osteria al dopintore da Folignie — (Lib. B. c. 28 t.). L'osteria della Stella, dopo 436 anni, ancora esiste ed è situata in Urbino in Contrada Raffaello, e internamente conserva il carattere dell' epoca.

1467. 6. febraro — Paulo Ucelli di avè flor. diciotto e bol. sedice — (id. ivi. c. 38)

1467. 10. agosto — bol. trentaquatro detti a Paulo Ucelli e per lui a Niccolò de la Stella — (id. ivi. c. 34).

1467. 30. agosto — bol. venticinque de conto per lui Batisto de m.ro Agostino a Fulino dal Ponte asieme per vettura 125. de gesso vulterriano e altri colori li portò da Fiorenza — (id. ivi. c. 37. t.).

1467. 18. settembre — bol. doi per un mazo de archi comprato per un caratello de Paulo Ucelli — (id. ivi. c. 39).

1467. 22. settembre — bol. sei per un bigonzo d'uva comprato da Batista del Gallo per Paulo Ucello — (id. ivi. c. 39).

1467. 19. ottobre — bol. vintuno dè a Paulo Ucelli et bol. uno per un fascio di paglia per lo letto (id. ivi. c. 40).

1467. 20. ottobre — bol. cinque per una stora per acconciare il letto a Paulo Ucelli — (id. ivi. c. 40).

1467. 13. decembre — bol. cinquantadoi a Paulo Ucelli, cioè quaranta ci dà Gustino de Vedutole per una catassa de legne e bol. dodice Cimulinara per doi tracassi a conto de Paulo — (id. ivi. c. 12).

1467. 25. decembre — bol. quatro per fatura d'un paro de calze a Paulo Ucelli — (id. ivi. c. 40).

1467. 26. decembre — bol. dicianove per un giubone di Paulo Ucelli — (id. ivi. c. 40).

1468. 2. genaro — bol. uno per carta per impanare una finestra per Paulo Ucelli — (id. ivi. c. 40. t.).

1468. 28. genaro — bol. decenove a Paulo Ucelli per le scarpe — (id. ivi. c. 42).

1468. 6. febraro — bol. trentacinque a Paulo Ucelli per panno scarlatino — (id. ivi. c. 43).

1468. 27. febraro — bol. cinquanta a Paulo Ucelli e per lui a Bartolomeo Bisconta per lo nolo del letto — (id. ivi. c. 43).

1468. 16. aprile — bol. decenove sono per braccie $2^5/_8$ de fostagno milanese e per braccia $1^1/_8$ de scarlatino per Paulo Ucelli — (id. ivi. c. 44).

due pitture che anticamente servivano di stendardo di mano del Titiano, in tela, una la Cena degli Apostoli e l'altra della Ressuretione di N. S.[8])

1468. 4. settembre — bol. cinque a Marino da la Valle et Giacomo ser Tomasso che segarono un legno per la tavola da dipingere — (id. ivi. c. 36. t.)

1468. 6. settembre — bol. uno a Sante (il nonno di Raffaello) da Colbordolo per una mano di cacio, detti a Bartolomeo Bistone per fare la colla per la tavola (id. ivi. c. 36. t.)

1468. 22. settembre — bol. quatro per acuti (chiodi) comprato Batista de mro Agostino per fare racconciare certe cose in la fratenita a Paulo Ucelli — (id. ivi. c. 36. t.)

1468. 12. ottobre — bol. cinque a Dionigie de mro Niccolò per una stora per fare accunciare in la fratenita a Paulo Ucelli — (id. ivi. c. 36. t.)

1469. 17. ottobre — bol. cinquantasette sonno per pane detti più a Paulo Ucelli dopintore come fa fede Batisto de mro Agustino — (id. ivi. c. 32.).

[8]) Tutti i critici affermano che queste tele sono di mano del sommo Cadorino, sia per la composizione, sia per il colorito; ma nessuno può affermare assolutamente che siano veramente sue; perchè essi si basano, va bene anche sullo studio critico dell'opera, ma principalmente sopra la vaga notizia dataci dalla descrizione della chiesa. Come si vede è poca cosa; però la loro sagacia dà nel vero, difatti ho la fortuna di trovare i documenti, che riparto, i quali attestano il loro asserto.

L'ornato o arabesco dipinto attorno l'insegna non è del Tiziano, bensi di un pittore urbinate, di Pietro Viti figliuolo dell'amabile Timoteo. Dell'insegna, i fratelli, si servirono per pochi anni, e staccate le tele, le posero in cornice e le coprirono come cosa assai pregierole.

1542. 4. decembre — a meser Titiano pictore in Venetia scudi venti d'oro in oro a grossi ventidue per scudo, mandatogli per Giovanni Antonio Tagtiagola.

a Cristoforo Buffa bolog. ventitre e denari sei per aggio delli scudi dieci d'oro.

a Gio. Ant. Tagliagola, corriero venetiano bolog. otto per haver portato a Venetia li ducati scudi venti d'oro — (id. Lib. 5.° entrate e uscite. c. 73).

1543. 24. aprile — a aggio de scudi quatro d'oro tolti per mandare a Venetia a meser Titiano, bol. uno e denari sei (id. ivi. c. 75. t.)

1543. 25. aprile — a ser Bonaiuto dè Bonaiuto scudi diciotto d'oro in oro per portare a Venetia a meser Titiano per conto dell' Insegna fior. 60. bol. 15. — (id. ivi. c. 75. t.)

1544. 5. febraro — a meser Titiano pittore fiorini dodice e bol. tre in scudi sette d'oro in oro per resto del pagamento dell' Insegna, mandatali a Venetia per Giovan. Matteo curriero venetiano — (id. ivi. c. 79.)

1544. 1. giugno — a spese per la Insegna da condurla da Venetia quì in Urbino bol. venticinque. — (id. ivi. c. 81.)

1544. 12. giugno — bol. sei a mro Pier Vito per aver dipinto il palo dell'insegna — (id. Lib. 1° c. 71.)

1544. 19. giugno — ad Antonio Compagnino bol. 23 per aguti e broche per imbrocar la insegna et per fare it telaro e la cassa a ditta insegna (id. ivi. c. 81.)

1544. 15. maggio — bol. 15. a mro Pier Vita per aver dipinto attorno l'insegna nova — (id. ivi. c. 71.).

1545. 15. maggio — a mro Pier Vita per pezzi 14. d'oro per indorare la palla che và in cima del palo de la insegna — (Lib. 5. c. 85. t.).

Il tabernacolo del Santissimo è antico di legno dorato e foderato di drappo rosso, ovvero ormesino, del Gatti.[9])

Degli altari laterali, due Icone in tela, alla destra di mano del Padre di Raffaello, con Cristo, la B. Vergine, SS. Giovanni Battista ed Evangelista, un coro d'Angeli e S. Antonio da Padova.[10]) L'altra, alla sinistra, S. Margherita cal dragone e due Angioli che la coronano, di mano del Barocci[11]); con scalini in ciascun altare ne quali posano i candelieri.

Il seggio degli officiali e a man destra, d'abeto dipinto color noce con gli armarî di sotto da tenere varie robbe con sue serrature e chiavi due in mano del sagrestano, e di fuori calici dorati soliti segni della Confraternità; di sopra parimente si aprono in tre luoghi con chiavi che stanno in mano del Sindaco pro tempore. Dai lati del seggio sono due inginocchiatore[12]) aporabili (sic) con spalliere di legno e li d'intorni dipinti come sopra; et all'incontro, dal lato sinistro, sono li inginocchiatori incorniciati e dipinti con loro spalliere di legno come gli altri descritti, distinti uno grande e due piccoli con suoi seditori.[13])

Due inginocchiatori lunghi e due piccoli che dividono il Coro in due modi (parti), nè quali si conservano i sacchi della Confraternità, con sua

1546. 20. aprile — bol. diece a Pier Vita per il fregio d'intorno all'insegna nova — (id. Lib. 1. c. 71.).

1546. 25. giugno — a mro Pier Vita per aver fatto il fregio intorno all'insegna nova bol. cinquanta — (id. Lib. 5.° c. 92.).

[9]) Il Centogatti, e non Gatti, fu un rinomato architetto urbinate del sec. XV.

[10]) Di questo quadro niuna traccia ci resta ed i registri di quel tempo, della Compagnia, nulla ci fanno sapere in proposito. Del Santi trovo solo questa notizia inedita.

1465. ult. marzo — Offerte per la settimana santa — da Giov. de Sante bol. 2 — (id. Lib. B. c. 11.

[11]) Anche di questo quadro nulla sappiamo della sua fine. Ecco il prezzo che il Barocci ricevette dalla Compagnia.

1556 — 1. Genaro — Federico di ser Ambrogio Baroccio deve haver a dì 1 genaro 1556, scudi venti e mezzo che tanto fu concluso per li homini de la nostra fratenità che se gle dovesse dar de sua mercede per haver fatto la tavola de santa Margarita de la nostra fratenità — (id. Lib. 1. c. 120.)

[12]) Di questo tempo, noi abbiamo delle bancate dipinte capricciosamente, ove si rileva la fantasia degli artisti ed il loro buon gusto in questo genere di lavoro. Nulla ci rimane degli arabeschi eseguiti dal Liberti, essendo tutto andato perduto.

1630. 28. marzo — scudi otto a meser Francesco Liberto pitore per aver dipinto e rabescato il seggio — (id. Lib. 3 c. 119).

[13]) Trovo notizia di un inginocchiatori intagliato da uno de' più valorosi artefici dell' epoca. Di questo maestro, in Urbino possediamo pregiati lavori.

1593. 22. marzo — a m.ro Francesco (Ambrosi di Urbino) intagliatore grossi sei, per aver intagliato il calice impresso nelle indulgenze stampato. (id. Lib. 7. c. 14).

1593. 5. aprile — a m.ro Francesco intagliatore scudi uno per aver intagliato un inginocchiatore — (id. ivi. c. 17).

chiave in mano del sagrestano, et sportello col saltarello che chiude l'adito al Coro.

Un confessionale con due inginocchiatori di noce, pradella e cupoletta con le sue cornici e gelosie.

Vaso (o pila) dell'acqua benedetta di pietra con suo pilastro simile, ben lavorato.

Due banche lunghe con suoi appoggi a foggia di casse con serrature e chiavi, vicino alla porta della chiesa.

Nei cori (orghestra) di cantori, sono due ripari di legno con ballaustre e cornici.[14])

Due ferri lunghi o chiave, che stringono i due archi della chiesa ad uno dei quali stà attaccata la lampada di attone.

Un deposito (monumento sepolcrale), fatto di pietra con profili d'oro et arme di Teodoro Giusti e sua inscrittione.[15])

Corami d'oro e d'argento col fondo rosso, che ricoprono a proportione, la chiesa non dipinta, nelle sue parti, dal mezzo in giù. Sono pezzi,

---

[14]) Sebbene non entrano nell' indole del Repertorium, pure vo'ontieri riproduco queste notizie su un ignorato maestro tedesco.

1465. ult. marzo — bol. quarantadoi per un cavallino comprato da Batista de Francesco de Gaspare de Tomasello, per refare le manici degl' organi — (id Lib. B. c. 10).

1465. 8. giugno — bol. quarantadoi conto a Gaspare de Tomasello per un cavallino per fare li mantici degl' organi de la fratenità — (id. ivi. c. 16).

1465. 9. giugno — bol. otto per broche, un covertino, colla, filo di ferro, comprato per conciare detti organi a conto de la fratenità. (id. ivi. c. 16).

1475. 5. giugno — fiorini trentacinque et bolog. sei a mro Marcho Todesco organista per fattura de li organi che fece a la fratenità — (id. ivi. c. 82).

1475. 9. giugno — a Fra Martino organista per la festa bol. cinque — (id. ivi. c. 89).

[15]) Veramente non è un deposito, bensì una lapide muraria con ornati, pilastri, stemma e ritratto, di egregia fattura. Ora si conserva nella chiesa di S. Francesco di Paola, dove ha sede la Compagnia. Il Giusti lasciò tutti i suoi beni alla Compagnia acciò si dessero ogni anno delle doti alle zitelle novere. Il Giusti morì nel 1620.

1620. 1. ottobre — a mrò Giov. Battista e mro Jacomo marangoni per tavole, chiodi e manifattura del quadro (cornice) di S. Lorenzo, all' altare del già sig. Giusti Teodoro, scudi uno e grossi cinque — (id. Busta 1° fasc. 4° c. 14.)

1620. 15. decembre — a messer Cesare Baldelli (ricamatore) grossi 15. per fattura di arme e lettere per le due pianete fatte col ferraiolo (mantello) del sigr Teodoro — (id. ivi. c. 16).

1621. 30. decembre — a meser Giulio Giordani (pittore) grassi 10 per aver fatto il modello del disegno della memoria da farsi al sig. Teodoro — id. ivi. c. 24).

1634. 28. ottobre — a mro Fabio Giacometti scarpellino scudi quattro a bon conto delli scudi dodici per fare li doi armi del sig. Teodoro Giusti — (id. Lib. 11. c. 34).

tra grandi e piccoli num. 22. con due partiere che sono in tutta pelle.[16])

Due cenforali grandi dorati, argentati e dipinti con i loro piedi o zocchi movibili, posti avanti l'altare maggiore.

Un palio di legno dorato col calice in mezzo, per i giorni feriali.“ [17])

* * *

Ora che ho documentata tutte le opere notate nella descrizione, prometto agli egregi studiosi del Repertorium di dare, in un prossimo articolo, notizie interessanti ed inedite su altri sommi artisti che lavorarono nella capitale de' gloriosi da Montefeltro.

Sassocorvaro (Urbino) 1. novembre 1902.

Prof. *Ercole Scatassa.*

[16]) Di questi corami lavorati a oro ed argento, non posso riportare il nome degli autori, ma lo farò al più presto parlando di questi artisti.

[17]) Ecco il numero de' paliotti che la compagnia fece eseguire, ed il nome dei loro autori.

1542. 4. aprile — a Pier Vita depentor bol. 45 per aver infatto il palio dello altar grande — (id. Lib. 5o c. 70).

1548. 20. aprile — fiorini 2 bol. 10 per avere depinto litre palij de li altari della fratenita a Pier Vito — (id. Lib. 1o c. 71).

1562. 30. aprile — a Raffaello Ghisello fiorini sei sono per un Crocifisso grande tolto per il venerdi santo, e per aver dipinto sei palij de altar della fratenita — (id. Lib. 6. c. 92. t.)

1572. 1. aprile — a Giulio Vergili grossi venti per sua fattura di avere fatto un palio per lo altare de S. Margarita — id. ivi. c. 134.)

1572. 26. novembre — a mro. Ascanio Finitio pitore scudi 4. e bol. 56. a bon conto del palio per l'altare grande — (id. ivi. c. 136).

1573. 19. maggio — scudi $3^1/_2$ a mro. Cesare marangone a conto del palio (id. Lib. 1o. c. 159).

1573. 2. ottobre — a mro. Ascanio Finitio depintore scudi sei e mezzo per la fattura del palio de l'altare grande — (id. Lib. 6o. c. 139. t.)

1577. 30. agosto — a mro Giulio Giordano pittore scudi due per aver dipinto il palio dell' altare che è nell' entrata della nostra fraternita e per aver indorato tre tavolete della gloria — (id. ivi. c. 152.)

1613. 28. aprile — a mro Agnolo hebreo orefice scudi $6^1/_2$ per oncie $6^1/_2$ de trina d'oro per il palio pianeta cremosi — (id. Lib. 8o. c. 47. t.)

Die Freydal-Holzschnitte Dürer's.

Ueber die Autorschaft der fünf Freydal-Holzschnitte herrscht in der Litteratur noch vollkommene Unklarheit. Die Bartsch (app. 36, 38) nur theilweise bekannten Blätter wurden von Heller (2097—2101) zum ersten Male vollständig beschrieben und von diesem, sowie von Passavant (288—292) und Retberg, der nur zwei Nummern erwähnt (A. 49, 51) unter die zweifelhaften oder nicht-Dürerischen Holzschnitte verwiesen. Heller möchte seine Nr. 2101, den sogenannten Fackeltanz (B. app. 38) Schäufelein zuschreiben; Retberg schlägt nicht nur für dieses Blatt, sondern für die ganze Folge den Namen Burgkmair's vor. Quirin von Leitner, der das Verdienst hat, den Zusammenhang dieser Holzschnittfolge mit den Freydalminiaturen in Wien erkannt zu haben, nimmt in der Einleitung zu seiner werthvollen Ausgabe des ganzen Werkes (Wien 1880—1882) dieselbe Vermuthung an.

Wenn man stilkritische Betrachtungen ganz bei Seite lässt, ist der Gedanke an Burgkmair insofern gerechtfertigt, dass man aus dem bekannten Schreiben Conrad Peutinger's an den Kaiser vom 9. Juni 1516 aus Augsburg schliessen dürfte, dass die Darstellungen dort, und nicht in Nürnberg, auf dem Holz gerissen wurden.

Es heisst nämlich „ . . . der treyer figuren halben in den freydall gehorig hab ich E. kaysz. Mt. hieuor in mer meinen schreiben in aller vndertenigkeit anzaigt, das Schonsperger nit wissen trag, wie grosz die figuren in den freydall gehorig durch den maler gerissen werden noch bisher kein bescheid entpfangen.“ [1])

Damit ist aber recht wenig bewiesen, wenn man die regen Wechselbeziehungen Nürnberg's und Augsburg's zu jener Zeit und besonders die Thatsache, dass an fast allen Holzschnittwerken des Kaisers — Theuerdank, Weisskunig, Triumphzug, Gebetbuch[2]) — wenn auch vorwiegend Augsburger, doch auch Nürnberger Künstler betheiligt waren, in Betracht zieht. Ja selbst der sonst in Augsburg thätige Schönsperger ist zur Zeit des ersten Theuerdankdruckes (1517) nach Nürnberg übersiedelt. Wann

[1]) T. Herberger. Conrad Peutinger in seinem Verhältnisse zum Kaiser Maximilian I. S. 27.

[2]) Auch hier waren die Randzeichnungen nach den Forschungen Giehlow's gewiss als Vorlage zur Holzschnittillustration geplant.

er eigentlich seine Vaterstadt verliess, wissen wir ebensowenig, wie die Zeit der Entstehung dieser fünf Holzschnitte; es steht nur fest, dass Beides nach dem 9. Juni 1516 geschah. Es ist nichts wahrscheinlicher, als dass Schönsperger, dem nach dem Wortlaut des schon citirten Passus ein Theil der Miniaturen zum Zwecke der Vervielfältigung durch den Holzschnitt offenbar anvertraut worden war, diese nach Nürnberg mitnahm und erst dort durch Nürnberger Künstler „reissen" und schneiden liess. Dass die fünf allein fertig gewordenen Holzschnitte — es hätte deren 256 geben sollen! — thatsächlich in Nürnberg, und zwar als Einzelblätter (wenn nicht etwa als ein Bilderbogen) erschienen, das beweisen die Reste zweier verschiedener, mir nur als Fragmente bekannter Ausgaben:

I. Alter Abdruck des „Fackeltanzes" (B. app. 38, H. 2101, P. 292) in Hamburg (Kunsthalle) mit der Adresse „Jeronimus Formschneyder" am Unterrande.

II. Alte colorirte Abdrücke der ganzen Folge (P. 288 – 292) in Nürnberg (Germ. Museum), deren einer (B. app. 36, H. 2098, P. 289) folgende Adresse trägt: „Hanns Glaser Brieffmaler zu Nürnberg am Pamersperg".[3])

Ob die hier als I bezeichnete Ausgabe thatsächlich die frühere ist, vermag ich nicht zu entscheiden, da ich das Hamburger Exemplar vor mehreren Jahren sah, ohne von seiner Beschaffenheit genaue Notizen zu machen. Die Nürnberger Exemplare sind dagegen sicher ganz frühe Abdrücke, wenn auch durch die Colorirung etwas entstellt.[4]) Nach Allem aber, was wir von Hieronymus Andreä und Hans Glaser wissen, ist es eher anzunehmen, dass die erste Ausgabe von Jenem veranstaltet wurde. Er hat wahrscheinlich die Holzstöcke geschnitten und die fünf fertig gewordenen Darstellungen dann erst, als die geplante Freydalausgabe durch den Tod des Kaisers (1519) vollständig in's Stocken gerieth, als selbständige Kunstwerke herausgegeben, ebenso wie er die Separatausgaben der historischen Darstellungen der Ehrenpforte nach dem Tode Maximilian's veranstaltete.

Und nun der Zeichner? Was braucht man an Burgkmair oder gar an Schäufelein zu denken? Man hat nur die Holzschnitte selbst in

---

[3]) Vier von diesen Abdrücken sind von Passavant (P.-G. III. 215) irrthümlich als verkleinerte Copieen bezeichnet: sie sind von unbestrittener Echtheit. Es existiren wohl überhaupt keine alten Copieen; sie wären sonst kaum dem Eifer Heller's entgangen. P. nimmt eine Verkleinerung darum an, weil er den grösseren Holzschnitt, B. app. 37, H. 2096, P. 287, fälschlich als zur Folge gehörig betrachtet. Laut seinen Worten, streng genommen, müsste man glauben, dass auch diese Darstellung unter den colorirten Copieen vertreten sei: es sollte eigentlich „des quatre dernières (statt premières) pièces" heissen. Den ganz ähnlichen colorirten Abdruck von P. 292 erwähnt er nicht. Von Leitner bespricht auch diese Abdrücke, und zwar richtig als frühe Originale; er scheint aber nur drei Bl. (P. 288, 290, 291) gesehen zu haben.

[4]) Alle gewöhnlichen Exemplare, selbst die schärfsten und am besten erhaltenen, sind beschnitten, sodass der Rand mit der Adresse fehlt.

scharfen, alten Abdrücken oder in den guten Abbildungen bei von Leitner oder Hirth (Kultur-Gesch. Bilderbuch, I. 473—4, 476 –7) unbefangen zu befragen, um versichert zu werden, dass kein Anderer als Dürer ihr Schöpfer gewesen ist. Er durfte nicht frei walten; was den Hauptinhalt jeder Darstellung, Trachten und Haltung der Persönlichkeiten, betrifft, war er streng an die Miniaturvorlage gebunden; er wusste doch meisterhaft die fast kindische Zeichnung, die unbeholfene Handlung der Miniaturen zu verbessern und zu beleben, und jeder Darstellung das ganz charakteristische Merkmal seines persönlichen Stils einzuprägen. Man muss die Holzschnitte im Einzelnen mit den Miniaturen (Nrn. 82, 88, 97, 101, 159 des Freydal-Codex) vergleichen, um die Verbesserung anzuerkennen. So ist im Zweikampf zu Fuss (P. 291, Miniatur 159) die ganze, echt Dürerische Landschaft (vgl. B. 103, 133) reine Erfindung des Künstlers. Im welschen Gestech (P. 290, Miniatur 82), wohl dem schönsten Blatt der Folge, sieht die ganze Helmzierde des Freydal vollkommen Dürerisch aus, während die Bewegung des gestürzten Pferdes meisterhaft belebt ist. In der Mummerei (P. 292, Miniatur 88), welche laut von Leitner nicht als eigentlicher Fackeltanz bezeichnet werden darf, sind die vier rechts auf dem Balkon stehenden Figuren vollkommen umcomponirt und zu echt Dürerischen Gestalten geworden, während die Frauengestalten links an diejenigen auf dem, ungefähr gleichzeitigen, kleinen Triumphwagen[5]) mit der burgundischen Heirath erinnern. Die sowohl auf diesem Blatt wie auf P. 288 und 289 vorkommenden Brocatmuster kehren häufig auf anderen Holzschnitten Dürer's um die Zeit 1516—1519 wieder.

Eine andere, bedeutend grössere, Tournierdarstellung (B. app. 37, H. 2096, P. 287) galt in allen Katalogen von Bartsch bis Retberg als Bestandtheil derselben Folge. Erst von Leitner, der gewiss durch das genaue Studium der Freydaldarstellungen auf die Grundverschiedenheit des Stiles zwischen diesem und den anderen Holzschnitten aufmerksam gemacht wurde, wagte, sie weggzulassen und zwar vollständig zu verschweigen. Hirth hat sie dagegen unter den anderen Darstellungen ohne Bedenken als Nr. 475 abgebildet. Schon die Maasse, welche 240 : 330 betragen, während die übrigen Holzschnitte im Durchschnitt ca. 223 : 243 mm messen, schliessen die Möglichkeit aus, dass sie zu den Freydal-Holzschnitten gerechnet werden dürfte. Es fehlt auch jede Vorlage unter den sonst so getreu wiedergegebenen Miniaturen.

Aus stilkritischen Gründen möchte ich diesen, allerdings trefflichen, Holzschnitt Dürer absprechen und ebenso bestimmt keinem Anderen als Lucas Cranach dem Aelteren zuschreiben. Man vergesse nur die Ueberlieferung, welche seit mehr als hundert Jahren diesen Holzschnitt mit dem Namen Dürer's verknüpft. Man bekümmere sich gar nicht um die ebenfalls seit einem Jahrhundert mit ihm fälschlich in Verbindung gebrachten Freydalholzschnitte. Man stelle sich ihm als einer neuen Ent-

[5]) Bl. 90 der neuen Wiener Ausgabe des Triumphzuges.

deckung gegenüber, und wenn man mit den Eigenschaften Cranach's ebenso vertraut ist als mit denen Dürer's, wird man, denke ich, kaum einen Augenblick zögern, die künstlerische Handschrift des sächsischen Meisters darin zu erkennen. Die Gesichter beider Tournierritter sind leider verborgen, aber die Hände verrathen genügend die Zeichenweise Cranach's; die ganze Linienführung, und besonders die Art und Weise, den mit Stroh bedeckten Erdboden zu behandeln, sprechen für seine Autorschaft; ausschlaggebend ist vor Allem die Gestaltung der Wolken mit den fratzenhaften Wülsten, welche auf mehreren Holzschnitten aus der Mittelperiode Cranach's[6]), fast den Eindruck machen, als ob der Künstler wirklich Thierfratzen oder carikirte menschliche Gesichter im Himmel zeichnen wollte. Der Holzschnitt ist jedenfalls später anzusetzen als die bekannten Tournierdarstellungen aus den Jahren 1506 und 1509; die Tracht, sowie die eben erwähnte Eigenthümlichkeit der Wolken spricht dafür, dass diese Darstellung etwa gleichzeitig mit den Freydal-Holzschnitten Dürer's, um 1516 bis 1517, entstand. *Campbell Dodgson.*

[6]) Z. B. B. 69, 71; weniger auffallend auf B. 18, 68.

Neue Erwerbungen des Rijksmuseums.

Nachträgliche Notizen.

Herr Dr. A. Bredius hat die Güte gehabt, mir brieflich einige kritische Notizen zu meinem Aufsatz über das Rijksmuseum mitzutheilen. Dr. Bredius hat glücklicher Weise wenig Sachliches gegen meine Ausführungen einzuwenden gehabt. Seine Kritik ist grossen Theils auf meine Schreibweise holländischer Autornamen gerichtet, die er hier und da für unrichtig befunden hat. Doch wie es mit italienischen Künstlernamen sehr häufig der Fall ist, dass sie auf verschiedene Weise, die jedoch alle die gleiche Berechtigung haben (z. B.: Leonardo und Lionardo, Ghirlandajo und Grillandajo, Rafael, Raffael und Raphael) geschrieben werden können, so dürfte es wohl auch mit holländischen Künstlernamen der Fall sein. In der That kommen auch die von mir benutzten, sowie andere von Dr. Bredius abweichende Schreibweisen, theils auf den Namensschildern des Rijksmuseums, theils bei Houbraken, bei Sysmus und in den bestredigirten Gemäldekatalogen vor. Ich selbst habe als Regel die Schreibweise auf den Namensschildern des Rijksmuseums befolgt. Ich glaube jedoch, dass wir nicht fehlgehen, wenn wir in dieser Hinsicht Dr. Bredius folgen, der als hervorragender Archivforscher Gelegenheit gehabt hat, die richtigste Schreibart zu ermitteln.

Im Folgenden werde ich, indem ich der alphabetischen Ordnung meines Aufsatzes folge, die wesentlichsten Bemerkungen Dr. Bredius' anführen, ohne die Fälle, wo es sich um Schreib- oder Druckfehler handelt, besonders hervorzuheben, denn diese geben sich in der Regel als solche von selbst kund.

Arent Arentz, Cabel genannt. Dr. Bredius theilt mir mit, dass er ungefähr 30 Bilder von ihm kenne.

Auch von Sibrand van Beest kennt Bredius jetzt zahlreiche Bilder.

Beuckelaaer, lies: Beuckelaer. Im Dresdener Katalog jedoch Beuckelaar, bei Bode (Studien etc.) Buecklaer.

Hendrick Berckmann. Die Benennung des Dargestellten ist so zu lesen: Bildniss Thomas Pots, Predekant te Vliessingen.

Cornelis Bischop, lies: Busschop.

Hieronymus van Bosch, lies: Hieronymus Bosch. Auf dem Namensschild des Rijksmuseums steht jedoch: „van Bosch". Nach dem Katalog des Dr. Bredius soll man den Künstler entweder Hieronymus Bosch (ohne van) oder auch „Hieronymus van Aeken" nennen.

Cornelis Brise, lies: Brisé. Bei Houbraken jedoch Kornelis Brize.

Nach Dr. Bredius stammt David Colyns noch wohl aus dem XVI. Jahrhundert.

Das Gemälde von Albert Cuyp stellt ein „Wynkoopersbedryf" vor.

Doomer ist der bekannte Lambert Doomer, Rembrandt's Schüler, der bekannte Zeichner.

Eckhout, lies: Eeckhout.

Nicolas de Gelder. Dieser Maler hat sich, wie Dr. Bredius mir mittheilt, auch in Schweden aufgehalten.

Murant, lies: Meurant. Houbraken schreibt Murant. So auch der Münchener Katalog und Bredius selbst neben Meurant.

Natus, der Vorname James falsch: so jedoch bei Sysmus.

Art, lies: Aert v. d. Neer.

Ohne Benennung: Auszug der Spanier aus Hulst im Jahre 1645 genannt. Dr. Bredius kann sich meinen „Enthusiasmus" über das Bild schwer erklären. Bei aller Achtung vor der Kennerschaft des Dr. Bredius muss ich doch hier mein Urtheil über das Bild festhalten. Die Ansicht, dass das Gemälde ein verdorbener Pieter Wouwerman sei, dürfte kaum grossen Anschluss seitens der Liebhaber holländischer Malerei finden. Ob der Gegenstand richtig genannt ist, muss ich dahingestellt sein lassen.[1])

„Bei Ormea (in der Art von Potter) wohl Pieter, oder meinen Sie eher ‚de Putter'. Dieses vermuthe ich." Ich habe Putter gemeint. Potter ist ein Druckfehler.

Jurian, lies: Juriaen Ovens.

„Die beiden Pynas lebten nur in Amsterdam, wo sie geboren wurden und starben (besuchten Italien). Warum halten Sie so stark auf das echt vlämisch? So malten die Leute in Holland um 1620." — Ich habe nur gesagt, der stark dramatische Zug ist echt vlämisch. Uebrigens macht sich wohl um 1620 der vlämische Einfluss auf die holländische Malerei ziemlich stark geltend.

Pieter Quast. Nach Dr. Bredius ist der Kopf der jungen Frau ganz modern.

Jacob Salomonsz van Ruisdael. Das Bild ist bezeichnet und datirt.

Roland lies: Roeland Savery. Bei Houbraken Roelant Savry.

Pieter Stolpert, lies: Stalpert.

Cornelis Schutt, lies: Schut.

Gerhard, lies: Gerard Ter Borch.

Das Bild von Jan Ter Borch ist datirt.

---

[1]) Dr. Bredius meint, dass schon das Costüm auf eine spätere Zeit deutet, um 1660.

Jan Bapt. Weenix bezeichnet.

Esaijas van de Velde ist 1618 datirt.

Balthasar van Venne, lies: Veen.

Wouwerman. Ich schrieb: „Der Wijnant'sche Charakter und das liebevolle Eingehen in's Einzelne lassen vermuthen, dass wir hier ein Frühwerk vor uns haben." Wozu die strenge Bemerkung des Dr. Bredius: „Ganz sicheres Frühwerk, das darf man schon nicht mehr vermuthen."

Bei den Gemälden von Paulus van Vianen und Vercuylen fehlt die Bemerkung: Geschenk von Bredius.

Einige Bilder habe ich als neue Erwerbungen bezeichnet, obwohl sie schon katalogisirt waren:

Cuyp: Landschaft mit Reiterkampf;
Holländische Schule: Kücheninterieur von P. de Ryck;
David de Corninck: Stillleben;
Vercuylen: Musikstunde.

Der Grund hierfür ist, dass bei diesen Bildern die Nummern und zum Theil auch die Benennung fehlten.

Emil Jacobsen.

Litteraturbericht.

Architektur.

Handbuch der Architektur, herausgegeben vom Geh. Baurath Professor Dr. **Eduard Schmitt** in Darmstadt; Band IV: „Die romanische und die gothische Baukunst", Heft III: „Der Kirchenbau" von Regierungs- und Baurath **Max Hasak** in Grunewald bei Berlin. Stuttgart 1902. Verlag von Arnold Bergsträsser (A. Kröner).

Von dem seit dem Jahre 1880 im Erscheinen begriffenen „Handbuch der Architektur" enthält der IV. Band „Die romanische und die gothische Baukunst" und zwar Heft I: „Die Kriegsbaukunst", Heft II: „Den Wohnbau", beide bereits durch weiland Geheimen Rath Dr. August von Essenwein in Nürnberg bearbeitet und erschienen. Kürzlich kam nun auch Heft III: „Der Kirchenbau" heraus und später soll erscheinen Heft IV: „Die Ausstattung der Kirchen", beide haben den Architekten Max Hasak zum Verfasser. Das III. Heft hat 291 in den aus 278 Seiten bestehenden Text eingedruckte Abbildungen nebst 19 eingehefteten Tafeln. Im zweiten Kapitel werden die Pfarrkirchen, im dritten die Klosterkirchen und zwar a) der Benedictiner, b) der Cistercienser und Prämonstratenser und c) der Franciscaner und Dominicaner behandelt. Das vierte Kapitel bespricht die Stiftskirchen und das fünfte die Domkirchen. Die regulirten Augustiner-Chorherren mit ihrer in deutschen Landen ganz hervorragenden Bauthätigkeit werden übergangen und die gleichfalls regulirten Chorherren der Prämonstratenser-Ordens mit den Cisterciensern in demselben Kapitel besprochen, was nicht wohl angeht, da die Bernhardiner bekanntlich die denkbar strengsten Vorschriften auf dem Gebiete der Kunst hatten, während die Norbertiner sich gerade hierin der grössten Freiheit erfreuten und auch hiervon durch monumentale Luxusbauten Gebrauch machten.

Seite 8 wird behauptet, das Mittelalter habe die Rundbauten fast ausser Betracht gestellt und nur die Basilika für seine Zwecke umgeformt. Dagegen möchte ich bemerken, dass Kaiser Karl der Grosse mit der Aachener Sanct Marien-Pfalzkapelle den Centralbau in Deutschland einführte, Otto der Grosse die Ecclesia rotunda Sanct Nicolaus zu Magdeburg errichtete, Kaiser Ludwig der Bayer die Benedictiner-Abteikirche Sanct Maria zu Ettal

in Zwölfecksform erbaute, Kaiser Karl IV den regulirten Augustiner-Chorherren das $22^1/_2$ Meter Durchmesser besitzende Octogon der Karlshofer Stiftskirche zu Prag erstellen liess und ehedem in dieser Stadt auch die sternförmige Corporis Christi-Kirche[1]) existirte und dass die reichen Tempelherren nur gewölbte Centralbauten gothischen Stiles zur Ausführung gebracht haben. Der von 1000—1025 regierende Bischof Burkard I von Worms hat an der Südseite seines Sanct Petersdomes eine Taufkirche als Zehnecks-Pfeilerbasilika errichtet, welche nachmals Jahrhunderte lang als Kirche Sanct Johannes des Täufers der Wormser Dompfarrei gedient und erst 1816 abgebrochen worden ist. Die im romanischen Stile erbaute Collegiat-Stiftskirche Sanct Peter zu Wimpfen[2]) im Thal am Neckar wurde als Sechsecks-Pfeilerbasilika in der ersten Hälfte des XI. Jahrhunderts ausgeführt. Am Sanct Stephansdome zu Metz habe ich nächst dem heutigen Hauptportale die ehemalige Collegiat-Stiftskirche Notre-Dame-la-Ronde als Sechsecks-Säulenbasilika in Heft V und VI des Jahrgangs 1894 der Wiener Allgemeinen Bauzeitung durch Reconstruction nachgewiesen. Der Trierer Metropolit schuf in der Liebfrauenkirche den vielbewunderten Centralbau frühgothischen Stiles.

Seite 15 und 16 heisst es: „der alte Speyerer Dom ist eine Basilika gewesen, wie diejenige zu Limburg an der Haardt“ und weiter „der Dom Konrad's war eine holzbedeckte Basilika mit glatter Oberwand.“ Die Sanct Marien-Kathedrale Kaiser Konrad II ist planmässig, nicht wie die Limburger Benedictiner-Abteikirche Heiligkreuz und St. Johannes der Evangelist als flachgedeckte Säulenbasilika, sondern als Pfeilerbasilika deshalb hergestellt worden, weil sie im Langhause gewölbte Seitenschiffe, gleich dem Mainzer Sanct Martinusdome, erhalten sollte. Zeigt Limburg ringsum im quadratischen Raume des geosteten Chores und in den beiden Armen des Querhauses Mauerarcaden auf schlichten Pilastern, so fand eine Steigerung dieses Baumotives im Mittelschiffe der Speierer Episcopalkirche durch hochragende Halbsäulen mit Würfelcapitellen statt. Der in Fig. 10 auf Seite 17 gegebene Längenschnitt des Speyerer Domes giebt die wirklich vorhandenen Mauerarcaden völlig unrichtig; nur das erste Joch nächst dem Triumphbogen zeigt noch das ursprüngliche System, nämlich ostwärts je eine Viertelsäule und westwärts je eine Halbsäule und beide verbunden durch mit den eingeschlossenen Rundbogen-Fenstern concentrische Halbkreisbogen. Alle nach Westen folgenden Mauerbogen sind nachträglich bei den behufs der Einwölbung zugelegten Pfeiler- und Säulen-Vorlagen verzogen worden. Diese für die Baugeschichte des Domes

[1]) Die vormalige Frohnleichnams-Kirche auf dem Neustädter Ringe in Prag von Architekt Franz Jacob Schmitt auf Seite 378—384 des Jahrgangs 1899 der Oesterreichischen Monatsschrift für den öffentlichen Baudienst, Verlag Rudolf von Waldheim in Wien.

[2]) Deutsche Sechsecks-Basiliken in Wimpfen am Neckar und Metz an der Mosel von Architekt Franz Jacob Schmitt im V. Hefte des Bandes XXII vom Repertorium für Kunstwissenschaft 1899.

überaus wichtige Thatsache war dem hochverdienten Forscher Ferdinand von Quast entgangen, als er 1853 mit sechs Tafeln die romanischen Dome des Mittelrheins herausgegeben hat. Wenn Seite 17 vom Mainzer Dome behauptet wird, dass die früheren Bauvorgänge nicht deutlich zu erkennen wären, so möge hier auf meinen 1890 mit Abbildungen begleiteten Aufsatz in Karl von Lützow's Zeitschrift für bildende Kunst, Seite 171—175, verwiesen werden. Hier habe ich die allmäliche Entwicklung des 978—1009 hergestellten Urbaues von Erzbischof Willigis als T förmige Pfeilerbasilika, flachgedeckt im östlichen Querhause und Mittelschiffe, sowie gewölbt in den Seitenschiffen dargelegt, habe weiter nächst dem Triumphbogen im ersten Joch der glatten Hochschiffmauer je ein Fenster in der unteren Pfeilerarcaden-Achse nachgewiesen. Seite 72 steht: „Einen besonderen Einfluss auf die Grundrissbildung der Klosterkirchen haben die Prämonstratenser nicht ausgeübt." Diesen Ausspruch vermag ich nicht gutzuheissen, denn der Ordensstifter Sanct Norbertus, Erzbischof von Magdeburg, hat sogenannte Doppelklöster zugelassen, und wo Chorherren und Chorfrauen in ein und demselben Gotteshause den Functionen anwohnen, da äussert sich dies auch bei der Plandisposition. Die Prämonstratenser standen im Range der Chorherren und machten hiervon bei ihren Stiftskirchen Gebrauch, indem sie thurmreiche Monumente erstellten; so hat das 1130 gegründete Knechtsteden in der Erzdiöcese Köln bei seiner Stiftskirche Sanct Maria und Andreas doppelte Chöre nebst achteckigem Vierungs- und zwei quadratischen Ostthürmen; ingleichem hat das 1139 gegründete Sanct Maria und Nicolaus zu Arnstein an der Lahn in der Erzdiöcese Trier nicht nur einen Ost- und einen Westchor, sondern auch zwei Ost- und zwei Westthürme. Weiter haben die Prämonstratenser-Stiftskirchen Sanct Maria zu Kaiserslautern in der Diöcese Worms und Sanct Petrus zu Merzig in der Erzdiöcese Trier jede drei Thürme bei origineller Bildung ihrer Grundrisse. Endlich sei daran erinnert, dass die in der Kunstgeschichte so hoch geschätzte Stiftskirche Saint-Yved (S. Yoet) zu Braisne in der Erzdiöcese Rheims den Prämonstratenser-Chorherren ihre Entstehung dankt, wie denn dieser kunstliebende Orden durch Sanct Maria und Nicolaus zu Jerichow in der Erzdiöcese Magdeburg den eine neue Epoche anbahnenden, zeitlich ersten monumentalen Backsteinbau Norddeutschland's ausführte. Auf Seite 92 wird behauptet, dass die Zwerggalerieen vor dem Jahre 1150 in Italien nicht nachweisbar wären; hierzu sei geantwortet, dass Theodorich's Mausoleum in Ravenna, der heute den Namen Santa Maria della Rotonda tragende zehneckige Centralbau spätestens 526 durch des Heldenkönigs Tochter Amalasuntha errichtet worden ist; auf terrassenförmigem Unterbau zogen ringsum die oberen, jetzt zerstörten, aber noch leicht erkennbaren Säulenarcaden. Weiter besitzt San Lorenzo zu Mailand in Backsteinen hergestellte Zwerggalerieen, welche Baudirector Dr. Heinrich Hübsch-Karlsruhe in seinem Werke über die Altchristlichen Kirchen dem VIII. Jahrhundert zugewiesen hat.

Die zu Seite 95 gehörige Ostansicht des Speyerer Kaiserdomes [3]) ist im Maassstabe von 1 : 250 der natürlichen Grösse gezeichnet und da hätte erwartet werden dürfen, dass dieselbe völlig correct wäre. Leider fehlen aber die charakteristischen Formen, als da sind die profilirten Consolen unter den Rundbogenfriesen der drei oberen Ost-Thurmgeschosse, es fehlt das sogenannte deutsche Band über diesen Rundbogenfriesen und es fehlt das kräftige Horizontal-Gurtgesims unterhalb der oberen Galerie-Säulenarcaden der Chorvorlage, dies Gesims tritt nach der Ostseite an den zwei 1 Meter 30 Centimeter breiten Mauerpfeilern auf, diese Mauerpfeiler setzen sich nach oben als 78 Centimeter breite Lisenen fort und waren stets über dem horizontal abgekröpften Dachkranz-Gesimse durch einen von beiden Seiten ansteigenden Rundbogenfries verbunden. Im Jahre 1868 beim Neubau des Dom-Ostgiebels habe ich Vorstehendes festgestellt und die weitere Lösung der Aufgabe war durch die vorhandene Substanz der Chorvorlage, des Conchagewölbes und der alten Widerlager geboten. Der mittelalterliche, 1689 durch Melac's Horden zerstörte Ostgiebel bestand nur aus einer schlichten Mauer von 50 Centimeter Stärke, einige wenige kleine Oeffnungen waren bestimmt, den dahinter liegenden Dachboden-Raum zu erhellen. Wohl entsprach diese schlichte Giebel-Construction dem Urbau des Sanct Mariendomes, nicht aber dem nachmals beim Anlasse der Langhaus-Einwölbung ringsum mit Arcaden-Galerieen geschmückten Prachtbau. Da nun die Galerie wegen der Chorhaube und der hochragenden Conchawölbung nicht horizontal geführt werden konnte, so habe ich eine ansteigende Säulengalerie hergestellt, welche zugleich den praktischen Zweck erfüllt, durch zwei Steintreppen die untere Gewölbe-Region der Chorvorlage mit dem oberen hölzernen Dachboden zu verbinden. Der ganze, 1868 in Quadersteinen vollendete, 21 Meter breite Ostgiebel ruht auf einem $1^1/_5$ Meter breiten Haustein-Tragebogen von $12^1/_2$ Meter lichter Spannweite und zwar um deswillen, weil das untere Concha-Gewölbe wohl sich selbst, aber keine weitere Last aufzunehmen fähig war. Aus Vorstehendem erhellt, dass der vom Architekten Hasak gezeichnete Ostgiebel ohne unteren Tragebogen am Speyerer Dome technisch unausführbar gewesen, selbst dann, wenn er nur als Blendarchitektur unbegehbar wäre hergestellt worden.

Auf Seite 113 wird in Fig. 165 der Grundriss der ehemaligen Collegiat-Stiftskirche Sanct Katharina zu Oppenheim am Rhein in der Erzdiöcese Mainz gegeben, wobei aber das sehr interessante Netzgewölbe des im Jahre 1439 vollendeten und Unserer lieben Frau consecrirten Westchores von 12 Meter 57 Centimeter lichter Spannweite fortgelassen wurde, und

[3]) Von dem mit ansteigender Arcaden-Galerie versehenen neuen Ostgiebel giebt 5 Abbildungen der Aufsatz über den Speyerer Kaiserdom des Geistlichen Rathes Dr. Sigismund Joseph Zimmern in den vom Pfälzischen Architekten-Ingenieur-Verein 1894 und ff. zu Ludwigshafen herausgegebenen „Baudenkmalen in der Pfalz."

doch gehörte gerade dieser 1689 von den Franzosen abgebrannte Sanct Marien-Westchor zu den werthvollsten Constructionen der spätgothischen Baukunst am Mittelrheine. — Seite 130 wird behauptet, die romanischen Kirchen in Köln und am Niederrheine hätten unter den Hochschiffwänden nur 4 eckige Pfeiler gehabt, was jedoch nicht zutrifft. Der von 1248 ab niedergelegte romanische Sanct Petersdom war im Langhause eine auf 4 Pfeilern und 22 freistehenden Würfelcapitell-Säulen errichtete Basilika, ferner dauert bis heute die im Jahre 1067 vollendete Collegiat-Stiftskirche Sanct Georg als Säulenbasilika und dann sind die 3 Kreuz-Conchen mit ihren Umgängen bei der ehemaligen Benedictinerinnen-Abteikirche Sanct Maria im Capitol[4]) basilikale Anlagen, endlich war im nahen zur Erzdiöcese Köln gehörenden Bonn die 1812 abgebrochene Sanct Martinus-Kirche eine auf Säulen errichtete Rundbasilika romanischen Stiles. Seite 131 wird die Benedictiner-Klosterkirche Sanct Maria und Nicolaus zu Laach als im Jahre 1112 in ihrem Mittelschiffe mit gewölbter Steindecke versehen angegeben, wogegen ich auf meinen in Heft 18 der Oesterreichischen Wochenschrift für den öffentlichen Baudienst im Jahrgange 1902 erschienenen Aufsatz mit Abbildungen verweisen möchte, worin ich den Nachweis versuchte, dass die Laacher Abteikirche ursprünglich eine flachgedeckte dreischiffige Säulenbasilika gewesen, welche erst in der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts in die heute noch dauernde Pfeilerbasilika mit oblongen Gewölbefeldern umgebaut worden ist. — Auf Seite 147 wird in Fig. 207 der Grundriss der oberen Klosterkirche San Francesco zu Assisi in ⊤ Form mit $^5/_{10}$ geschlossener Apside direct am Querhause gegeben, während in Wirklichkeit der Mittelpunkt des Chorgewölbes nicht am Triumphbogen, sondern mehrere Meter nach aussen liegt und die Apside aus 5 Seiten des regelmässigen Achteckes besteht. — Seite 169 giebt den Grundriss der Cistercienser-Abteikirche Sanct Maria zu Otterberg in der Rheinpfalz nach Gladbach's Aufnahme im dritten Bande von Moller's Denkmälern der deutschen Baukunst, wobei alle 9 Kapellen an der Ostseite des Chores und der beiden Querarmen fortgelassen sind, während von mir bereits 1889 im Heft 11 und 12 der Wiener Allgemeinen Bauzeitung der wirkliche ehemalige Bestand in 2 Grundrissen publicirt worden ist.

Auf Seite 183 wird in Figur 254 nach Dohme, Geschichte der deutschen Baukunst, Berlin 1887—1890, eine perspectivische Ansicht des Aeusseren vom Sanct Petersdome in Worms gebracht und dem ehrwürdigen Bauwerke eine ganz willkürlich gezeichnete südliche Abseite verliehen. Hier befand sich vom XI. Jahrhunderte ab der ursprünglich romanische und spätere gothische Kreuzgang und die bereits von Bischof Burkard I gegründete Domschule, sowie dessen Zehnecks-Pfeilerbasilika der Taufkirche Sanct Johannes.

[4]) Die Benedictinerinnen-Abteikirche Sanct Maria im Capitol in Köln von Architekt Franz Jacob Schmitt im Heft 6 des XXIV. Jahrgangs vom Repertorium für Kunstwissenschaft 1901.

Zum Schlusse sei erwähnt, dass Baurath Hasak auch die mittelalterlichen Dachconstructionen einer Anzahl Gotteshäuser in den Kreis der Betrachtung gezogen hat, in dieser Hinsicht hat bereits im Jahre 1841 der Mainzer Architekt, Baurath Dr. Franz Xaver Geier auf 36 Steintafeln und 11 Holzschnitten nebst Text eine statistische Uebersicht bemerkenswerther Holzverbindungen Deutschland's herausgegeben. —

Franz Jacob Schmitt.

Denkmäler persischer Baukunst. Von Dr. **Friedrich Sarre.** Berlin, Wasmuth, 1901. I. und II. Lieferung.

Die Geschichte der gesammten islamitischen Kunst und des Kunstgewerbes ist durchaus an die Erforschung der Baudenkmäler gebunden, welche die sicherste Grundlage für die Entwicklung der Ornamentik darbieten. Trotz der werthvollen Vorarbeiten von Texier, Coste und Dieulafoy ist der grössere Theil des schwer zugänglichen ostislamitischen Gebietes, das an kunstgeschichtlicher Bedeutung den besser erforschten westsaracenischen Bereich weit übertrifft, im Wesentlichen noch eine Terra incognita. Hier die langersehnte Aufklärung zu schaffen, ist der Zweck des grossen Tafelwerkes von Friedrich Sarre, das in einem Textband mit zusammenfassender Darstellung der ostislamitischen Architektur seinen Abschluss finden soll. Die 24 Lichtdrucktafeln und farbigen Doppeltafeln zeigen zur Genüge, dass die Ausführung auch hohen Ansprüchen gerecht werden wird. Die Lichtdrucke sind nach den ausgezeichneten photographischen Aufnahmen von Sarre, die farbigen Blätter baukeramischer Einzelheiten nach den vor den Originalen gemachten Zeichnungen der Baumeister Schulz und Krecker hergestellt. Schon der Inhalt der beiden ersten Lieferungen, der durch knappe Textbeigaben klar und scharf erläutert wird, lässt die Vielseitigkeit und den ausserordentlichen Reichthum der muslimischen Baudecoration erkennen. Die Bauten von Nachtschewan aus der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts zeigen die in reliefirter Ziegelmosaik hergestellte Wandmusterung und die Anfänge der Combination glasirter und unglasirter Ziegel, die dann fortgebildet auch in der Moschee des Schech Bajezid von Bostam aus dem Jahr 1313 auftritt. Die Moschee von Marand des XIV. Jahrhunderts, die Grabthürme von Kum u. A. geben die besten Beispiele der geschnittenen und geformten Stuckbekleidung, die auch den Denkmälern Spanien's eigenthümlich ist. Die seltenen Fayencefliesen mit einer Musterung durch Auskratzen der Glasur, die bisher mit Sicherheit nur an westsaracenischen Bauten localisirt werden konnten, hat Sarre auch an den Moscheen von Asbistan und Konia nachgewiesen. Den Höhepunkt der specifisch persischen keramischen Bauverzierung bilden schliesslich die Türbes und Moscheen von Konia aus dem XIII. Jahrhundert und von Tebris aus dem XV. Jahrhundert, an welchen die herrliche Wandbekleidung aus Fayencemosaik in schönster Gestalt sich entfaltet.

O. v. Falke.

Sculptur.

Adolph Goldschmidt. Studien zur Geschichte der sächsischen Sculptur in der Uebergangszeit vom romanischen zum gothischen Stil. 47 Seiten Text in 4⁰ mit 3 Tafeln in Lichtdruck und 45 Textabbildungen. Berlin 1902. G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung.

Die in diesem Heft vereinigten drei Abhandlungen aus dem Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen haben es sehr verdient, durch einen Sonderabdruck bequemer zugänglich gemacht zu werden. Sie lassen uns nun eine der anziehendsten Partieen der deutschen Kunstgeschichte um ein gut Theil verständlicher werden.

Schwer zu verstehen war vor Allem die Plötzlichkeit des Aufschwunges vom Ende des XII. Jahrhunderts ab. Wer, im Gegensatz zu dem die Tagesmode bildenden Enthusiasmus für die ganz unabhängigen, urwüchsigen „Eigenarten", aus der Geschichte gelernt hat, dass die Begriffe Cultur und Tradition, Kunst und Tradition unzertrennlich sind, — musste dringend vermuthen, dass auch damals zur rechten Stunde irgend welche Lehrmeister dem aufsteigenden Lebensdrange der deutschen Kunst zu Hülfe gekommen sind, um sie aus ihrer kindischen, barbarischen Unbeholfenheit zu befreien.

Für eine etwas spätere Epoche, die Mitte des XIII. Jahrhunderts, sind sie gefunden. Nun lehrt uns Goldschmidt sie auch an zwei früheren Punkten kennen.

Goldschmidt unterscheidet in der sächsischen Plastik vom XII. Jahrhundert bis in den Anfang des XIII. drei einander folgende Stile. Im ersten hat sich die plastische Ausdrucksweise von der blos zeichnerischen erst wenig gesondert; Beispiele: die bronzene Grabtafel des Erzbischofs Friedrich im Dom zu Magdeburg (die Benennung von G. richtig gestellt,) die Aebtissinnengräber in Quedlinburg, die Sculpturen vom hl. Grab in Gernrode. Für den Eintritt des zweiten Stils giebt G. einen bestimmten Termin: das letzte Jahrzehnt des XII. Jahrhunderts; Beispiele: die Portallunette in S. Godehard in Hildesheim, die Chorschranken in S. Michael daselbst und in der Liebfrauenkirche in Halberstadt. Der dritte Stil wird repräsentirt durch die Grabmäler Heinrich des Löwen in Braunschweig, des Markgrafen Dedo in Wechselburg, Wiprecht's von Groitsch in Pegau und einer ungenannten Aebtissin in Quedlinburg; G. setzt sie rund 1225 bis 1235.

Als Hebel des im zweiten Stil sich vollziehenden Aufschwunges weist G. die byzantinische Kleinkunst nach; für mich überzeugend. Jedoch noch vor Ausbildung des dritten Stils fand noch ein anderer fremder Einfluss seinen Weg nach Sachsen, der französische. Der Ort, an dem er zuerst Fuss fasste, ist Magdeburg, und die Zeit ist, nach G., etwas vor 1220. Wenn das nicht schon längst bemerkt worden ist, so liegt es daran, dass das Portal, für welches die Sculpturen bestimmt waren, nicht zur Aus-

führung kam; die plastischen Schmuckstücke wurden, sehr unorganisch, auf die Wände des Chorhauptes vertheilt, wo sie noch zu sehen sind. Dieselbe, mir sofort einleuchtende Deutung, erinnere ich mich vor einigen Jahren von Karl Franck gehört zu haben. Goldschmidt hat eben diesen Gedanken gehabt und ihn durch seine zeichnerische Reconstruction bis zur Evidenz geführt. Nicht nur ein gothisches Portal im Allgemeinen ist es, in dessen Schema sich die verschleppten Stücke bequem zusammenfügen lassen: es ergiebt sich schlagende Uebereinstimmung, in der Anordnung wie im Sachinhalt, mit einem bestimmten französischen Denkmal, dem westlichen Hauptportal der Notre-Dame in Paris. Ausserdem hat der Magdeburger gewiss auch noch andere französische Vorbilder auf sich wirken lassen; dass es gerade Chartres gewesen sein muss, wie Goldschmidt will, scheint mir nicht so sicher; womit auch der von G. gewonnene *terminus a quo* wegfiele. Meines Erachtens könnte schon der erste „romanische" Baumeister das fragliche Portal geplant haben; denn sicher hat schon er französische Kathedralen gekannt. Insbesondere die von Laon. Dieser Bau war am Anfang des XIII. Jahrhunderts wohl der am stärksten besuchte Sammelplatz deutscher Steinmetzen, weshalb die Zerstörung seiner Sculpturen für unsere Forschung eine besonders zu bedauernde Lücke bildet. Für die schliesslich beliebte Aufstellung der Statuen über den Chorpfeilern lässt sich der von G. vermisste französische Präcedenzfall wohl nennen; meines Wissens allerdings nur ein einziger: die Abteikirche Montier-en-Der; auch die dortige Disposition der Kapellen steht der Magdeburger näher, als irgend eine andere mir bekannte frühgothische Kirche Frankreich's.

Wir sehen also: von zwei Seiten ist der jungen sächsischen Bildhauerkunst die Hülfe gekommen, deren sie bedurfte und die nur aus der Tradition ihr werden konnte. Schwerer freilich, als der Nachweis ihres Vorhandenseins an sich, ist die genauere Abschätzung ihres Gewichtes für das Gesammtergebniss; um so schwerer, je höher die angeborene Begabung des in Frage kommenden Künstlers. Das zeigt sich sehr deutlich bei der Beurtheilung der Goldenen Pforte zu Freiburg, welcher G. seine dritte Abhandlung widmet. Bekanntlich hat sie bis jetzt am meisten nach der ikonographischen Seite den Scharfsinn der Gelehrten beschäftigt. Mit wahrer Befriedigung wird man bemerken, wie G. den Deuteleien aus Schriftquellen ein Ende gemacht hat und zwar auf die einfachste Weise, indem er nachweist, dass in ihrer Bilderwahl lediglich das normale Programm der grossen französischen Marienkirchen, zusammengedrängt, ausgeführt ist. (Dasselbe Programm, was man bis jetzt noch nicht bemerkt hat, beherrscht auch den Cyclus des Strassburger Münsterquerschiffes, einer Marienkirche ebenfalls: die drei Könige am Nordportal [zerstört], Mariä Tod und Krönung am Südportal, das Jüngste Gericht am „Engelspfeiler".) Weiter geht auch die Art der Zusammenordnung von Plastik und Architektur unwidersprechlich auf französische Vorbilder zurück. Nichts scheint also einfacher und näherliegender zu sein, als die

Folgerung, dass der Freiburger Meister einer von den ohne Zweifel in jener Zeit sehr vielen deutschen Künstlern gewesen sein wird, die Frankreich besucht haben. Seltsamer Weise — nur so kann ich es bezeichnen — weist G. diese Folgerung aber zurück. Seiner Meinung nach hätte der Freiburger die französische Kunst nur aus zweiter Hand gekannt, nur aus Magdeburg. Darin kann ich Goldschmidt nicht folgen. Zur Erklärung der in Freiburg vorhandenen französischen Elemente ist mir das in Magdeburg Gegebene durchaus ungenügend. Von dem so echt französischen stofflichen Programm war dort nicht die Rede; ebensowenig kann der Freiburger das tektonische System von Magdeburg entnommen haben, da das dortige Portal, wie Goldschmidt treffend ausgeführt hat, garnicht zur Ausführung gekommen war. Das Mittel, das G. anwendet, um aus diesem Widerspruch herauszukommen, ist aber sehr bedenklich: er conjicirt ein vom Magdeburger Meister in Frankreich angelegtes, seiner Schule hinterlassenes Skizzenbuch, in dem jenes Alles und noch Einiges mehr, wie die Auferstehung der Todten in Chartres, zu sehen gewesen wäre. Abgesehen davon, dass die Existenz dieses Skizzenbuches rein in der Luft schwebt, ist es mir wenig, sehr wenig wahrscheinlich, dass der Anblick eines solchen genügt haben könne, einen mittelalterlichen Künstler aus seinen Schulgewohnheiten heraus und auf ganz neue Bahnen zu führen. Handelt es sich doch auch gar nicht um Aeusserlichkeiten der Anordnung allein, sondern um den neuen Begriff des Monumentalen. So kann ich es mir nicht anders denken: der Freiburger muss doch in Frankreich gewesen sein! Und ich halte die Differenz zwischen Goldschmidt's Auffassung und der meinigen für bedeutsamer, als es auf den ersten Blick scheinen mag. Wodurch G. zu der seinigen bestimmt worden ist, wird vermuthlich die Thatsache sein, dass im stilistischen Einzelausdruck allerdings der Freiburger nichts direct Französisches an sich hat. Gerade dies ist es aber, was mir die Streitfrage wichtig macht. In G.'s Auffassung liegt *implicite* die Voraussetzung, ein Aufenthalt in Frankreich müsste für einen deutschen Künstler immer einen totalen inneren Umschlag bedeutet haben. Das glaube ich nicht — so wenig als etwa für Dürer die italienischen Reisen einen solchen bedeutet haben. Ich sehe im Freiburger das Beispiel und schwerlich ein alleinstehendes, eines deutschen Künstlers, der Frankreich gesehen, in freier Wahl sich Manches von der dortigen Weise angeeignet, in der Hauptsache sein nationales und persönliches Wesen behauptet hat. In meinen Augen ist die Freiburger Composition die principiell vollkommenste Ausgestaltung des mittelalterlichen Portalgedankens und sie ist es gewiss nicht dadurch geworden, dass ein wohlwollender Zufall die Kenntniss des Meisters von der französischen Kunst sehr vorsichtig dosirt hätte; nein, sie ist eine mit kritischem Bewusstsein vollzogene Verbesserung des französischen Systems, eine Wiederherstellung des in Frankreich schon gestörten Gleichgewichtes zwischen Architektur und figürlicher Plastik. —

Im Anschluss an obigen Bericht möchte ich eine allgemeine Frage

zur Sprache bringen. Wir haben die Gewohnheit, und auch Goldschmidt folgt ihr, die mittelalterliche Plastik nach den Kategorieen romanisch und gothisch in zwei Hauptmassen zu sondern. Je länger ich mich mit diesen Dingen beschäftige, um so entschiedener erscheint mir diese Theilung bedenklich, ja unhaltbar.

Noch vor nicht langer Zeit, ich erinnere an die 1887 erschienene Geschichte der deutschen Plastik von Wilhelm Bode, wurden die Strassburger, Bamberger, Naumburger Sculpturen allgemein „romanisch" genannt: — heut heissen sie „gothisch": nicht deshalb, weil man über ihre innere Natur etwa zu einem veränderten Urtheil gekommen wäre, sondern allein auf den äusseren Umstand hin, dass man in ihnen Schulbeziehungen zu Frankreich entdeckt hat. Gegenüber anderen Werken desselben Zeitalters ist man noch schwankend. Z. B. die Goldene Pforte in Freiberg, wohin wäre die zu stellen? Wenn in Betreff der Vorgeschichte ihres Meisters Goldschmidt recht hat, müsste sie romanisch heissen; gothisch, wenn ich recht habe; und doch haben wir Beide von ihrem künstlerischen Gehalt keinen verschiedenen Eindruck.

Nun ist ja ohne Frage das Eindringen des französischen Einflusses eine Sache von grosser Bedeutung gewesen; aber die deutsche Bildhauerkunst völlig entwurzelt und in ein neues Erdreich versetzt hat er nicht; es ist der Markstein eines grossen Fortschrittes, nicht ein trennender Graben. Die von der Geschichtsphilosophie uns aufgedrängte Verpflichtung, Architektur und Plastik in genaue Parallele und deshalb auch jede plastische Erscheinung entweder in ein romanisches oder in ein gothisches Schubfach zu bringen, führt lediglich dahin, dass nahe Zusammengehöriges zerrissen und mit viel entfernter Verwandtem verknüpft wird. Wie kann es im Kopfe eines Anfängers in der Kunstgeschichte aussehen, wenn er in seinem Lehrbuch etwa die Reliefs des Bamberger Georgenchors in demselben Hauptstück vorfindet, wie die Bernwardssäule, dagegen die Verkündigungsgruppe im anderen Hauptstück, zusammen mit den Sculpturen des Kölner Domes? Wir haben uns bis jetzt ohne Noth einem Zwang gefügt, dem in der That jede innere Berechtigung fehlt. Denn die Probleme und Motive, die in der Architektur den Wechsel vom romanischen zum gothischen Stil veranlassten, sind ganz intimer baukünstlerischer Art und in keiner Weise denen, die die Blüthe der Plastik im XIII. Jahrhundert in's Leben gerufen haben, vergleichbar. Wenn man in der Plastik etwas als „gothisch" bezeichnen will, so kann es nur die innere Unfreiheit sein, in die sie durch das Uebergreifen der architektonischen Kunst hineingenöthigt wurde; welche Wendung aber erst gegen Schluss des XIII. Jahrhunderts eintrat und dann allerdings viel tieferen Wandel schuf, als die französischen Einflüsse vor der Jahrhundertmitte.

Um es kurz zu sagen: es ist gegen die Vernunft, eine Entwicklungsreihe so zu gliedern, dass die tiefste Cäsur auf ihren Höhepunkt zu liegen kommt.

Ueberhaupt, wenn wir die Geschichte der mittelalterlichen Bildhauerkunst unabhängig für sich betrachten wollen, würden wir da jemals den Eindruck einer Zweiheit erhalten? Gewiss nicht. Das Eintheilungsprincip ist nicht aus der Plastik selbst, sondern aus der Baukunst entnommen. Sie selbst zeigt dem unbefangenen Blick vielmehr drei Glieder in ihrer Abwandlung: eine mittlere Epoche, die kurze Zeit der Reife und Vollkraft; vorangehend eine archaische; nachfolgend eine epigonische. Und nur von der Mitte aus ist die Orientirung über das Ganze, die richtige Einschätzung der Theile möglich. Die Existenz dieser Mitte aber, die trotz ihrer Kürze doch die Hauptepoche ist, wird von der herrschenden Nomenclatur einfach unterschlagen.

Ich brauche diese Sätze nicht weiter auszuführen. In der durch sie gekennzeichneten Sachlage ist ein meines Erachtens nicht länger zurückzuweisender Antrieb gegeben zu ernstlicher Erwägung, ob wir nicht am besten thäten, die Namen romanisch und gothisch als Stilbezeichnungen der Plastik aus unserem Gebrauch verschwinden zu lassen. An ihre Stelle hätten nicht zwei, sondern drei neue zu treten.

Man wird mich nicht missverstehen. Nicht auf die Namen als solche kommt es mir an. Ich plaidire für die Abschaffung der in Gebrauch befindlichen nur deshalb, weil sie ein dauerndes Hinderniss sachgemässer Gliederung der Stilentwicklung sind. Wenn ich vorschlage, in Anlehnung an die uns schon geläufige Eintheilung der Renaissance für die drei Stilphasen der mittelalterlichen Plastik die Bezeichnungen früh-, hoch-, spätmittelalterlich einzuführen, so wäre das eine gewiss nicht gewaltsam zu nennende Reform. Die erste Epoche hätte — ich spreche nur von Deutschland — bis zum Ende des XII. Jahrhunderts zu reichen, die zweite kaum weiter als bis 1280 — natürlich mit örtlichen Modificationen —, die dritte bis zum Eintritt des realistischen Stiles im XV. Jahrhundert. Allenfalls zulässig, wie auch weniger befriedigend, wäre ein Compromiss mit dem bestehenden Gebrauch, dergestalt, dass die Geltung von „romanisch“ und „gothisch“ auf die erste und letzte Epoche beschränkt würde; für die Kunst des XIII. Jahrhunderts wüsste ich auch dann ohne Künstelei keinen anderen Namen vorzuschlagen, als den schon genannten „hochmittelalterlich“. Sie „Uebergangsstil“ zu nennen, wie Goldschmidt im Titel seiner eingangs genannten Schrift es gethan hat, hielte ich unter allen Möglichkeiten für die unglücklichste. Mit demselben Recht könnten wir die Hochrenaissance so nennen! Viel eher wäre dieser Name für eine andere Epoche in Erwägung zu ziehen, für das XV. Jahrhundert. Denn hier handelt es sich nicht, wie im XIII. Jahrhundert, um das Aufsteigen zu einer höheren Stufe innerhalb einer fortlaufenden Entwicklungsreihe, sondern um den Uebertritt in eine principiell neue.

Schliesslich will ich noch daran erinnern, dass alles von der Plastik gesagte ebenso von der Malerei gilt; ja, es wird bei ihr die Einsperrung in das dualistische Schema womöglich noch schwereren Bedenken unterliegen.

Dehio.

Graphische Kunst.

Gustav Pauli. Hans Sebald Beham, ein kritisches Verzeichniss seiner Kupferstiche, Radirungen und Holzschnitte. Strassburg, J. H. E. Heitz, 1901. 8°. VIII, 524 SS. 36 Taf. (Studien zur Deutschen Kunstgeschichte, Heft 33).

Der neue Behamkatalog Pauli's ist eine Meisterleistung, wie sie die Fachlitteratur nur selten hervorgebracht hat. Als absolut abschliessend, besonders was die Holzschnitte betrifft, darf er freilich nicht gelten; im Vergleich mit allen früheren Verzeichnissen ist aber der Fortschritt, sowohl an Vollständigkeit wie an kritischer Einsicht, geradezu enorm. Die Gründlichkeit des Buches, seine Brauchbarkeit und Uebersichtlichkeit als Nachschlagewerk, verdienen die höchste Anerkennung. Es wäre freilich zweckmässig gewesen, den Katalog in zwei Bände zu theilen, deren einer die Kupferstiche, der andere die Holzschnitte behandelt hätte; man kann ihn eben mit Berücksichtigung der betreffenden Tafeln noch so binden lassen. Dass er, als einziger Band, etwas „dickleibig" ausgefallen ist, daran ist die ausserordentliche Fruchtbarkeit des Künstlers schuld; sicherlich hat der Verfasser dazu, etwa durch Weitläufigkeit oder übertriebene Genauigkeit, das Allerwenigste beigetragen. Dass er jedes Blatt, und bei den Kupferstichen jede Abdrucksgattung, so genau beschreiben musste, um die Möglichkeit einer Verwechselung auszuschliessen, das war doch die erste Bedingung eines wissenschaftlichen Verzeichnisses, zumal da alle Vorarbeiten gerade hier mangelhaft waren. Dass er dazu bei den Büchern und bei allen wichtigeren Blättern, bezw. Etats, die Fundorte angiebt, muss wohl bei der gegenwärtigen Lage der Litteratur als ein grosses Verdienst betont werden; es sollte eigentlich ein solches Verfahren immer als unentbehrlich gelten. Ist man doch Passavant schon dankbar, der nur gelegentlich den Fundort seiner Entdeckungen erwähnt, so ist der neuere Leser in dieser Hinsicht durch die Gewissenhaftigkeit von Forschern wie Lehrs und Schreiber verwöhnt; ja selbst für einen Künstler des XVIII. Jahrhunderts, wie Le Blon, hat Singer neulich dargethan, wie erfolgreich die Anwendung dieser Methode ist. Als Beispiel des Schadens, welchen die Unterlassung dieser Vorsichtsmassregel verursachen kann, nenne ich den, früheren Schriftstellern bekannten, aber wieder verlorenen Hieronymus-Holzschnitt, P. 896. Die Aufzählung der Auctionspreise ist freilich nicht so unbedingt nothwendig; doch muss sie Sammlern willkommen sein und ist auch für Forscher wenigstens insofern von Belang, als durch das Fehlen oder Vorkommen eines Stiches in den grösseren Auctionen ein Criterium seiner Seltenheit gegeben wird.

Die Einleitung gewährt einen trefflichen Ueberblick über den Lebenslauf Beham's und die Entwickelung seiner Kunst. Unter den Einflüssen aber, die auf den jungen Beham gewirkt haben, hätte auch der schon von Seidlitz kurz erwähnte Albrecht Altdorfer's mehr betont werden sollen, der besonders im Jahre 1520 stark bemerkbar ist. Die beiden Radirungen,

P. 22, 23, sind, wie Pauli im Texte erkennt, von Altdorfer direct inspirirt; der Engel auf P. 22 darf sogar als Copie nach Altdorfer B. 4 (Holzschnitt) bezeichnet werden. Was stellt denn aber P. 18 dar, wenn nicht die im Werke Altdorfer's so oft verherrlichte schöne Maria von Regensburg? Die Himmelskönigin auf dem Stiche Beham's steht dem Holzschnitte Altdorfer's, B. 59, am nächsten, ist aber auch mit B. 48 und 50 zu vergleichen. Nicht blos der Körper des Hieronymus auf P. 66 erinnert an Altdorfer; die Form des Bogens im Hintergrund ist ganz diejenige, welche dieser Künstler in seinen Gemälden und Holzschnitten am liebsten verwendet. Auch in den 1521 und 1522 datirten Blättern der Holzschnittpassion hat Beham noch einmal seine Bewunderung der kleinen Passion Altdorfer's kundgegeben.

In der Abtheilung, welche die Kupferstiche behandelt, war es Pauli's Hauptaufgabe, alles Falsche auszuscheiden und die verschiedenen Etats endgültig festzustellen; die Ergebnisse dieser mühseligen und langwierigen Arbeit sind mit einer bewunderungswürdigen Deutlichkeit niedergeschrieben, und in vielen Fällen noch durch Lichtdrucktafeln anschaulich gemacht. Ich überlasse es Anderen, etwaige, wohl unvermeidliche, Lücken und Fehler nachzuweisen, und bemerke nur, dass bei Nr. 26, sowie bei Nr. 95a, das falsche Monogramm gedruckt ist. Von den neuen Blättern sind die sechs bisher unbeschriebenen Radirungen die wichtigsten, welche Pauli schon im Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen veröffentlicht hatte. Das Verzeichniss der Holzschnitte hat er dagegen um einige Hundert bereichert, von denen freilich eine grosse Anzahl den verschiedenen Folgen von kleinen biblischen Darstellungen angehören, deren Beschreibung gewiss eine schwierige und zeitraubende Arbeit war. Aber ausserdem sind sehr viele und theilweise wichtige Blätter, die lange als zweifelhafte Werke Dürer's galten oder einfach im Limbus der anonymen Holzschnitte lagen, ihrem richtigen Autor zurückgegeben worden. Als bescheidener Mitarbeiter auf demselben Felde, der ebenfalls mit dem allgemeinen Ausdruck „Dürerschule" nicht immer zufrieden sein kann, und im Laufe mehrerer Monate wiederholt Gelegenheit hatte, die Zuweisungen Pauli's sorgfältig zu prüfen, möchte ich hier meine Ueberzeugung aussprechen, dass Verfasser fast in jedem einzelnen Falle vollkommen Recht hat.

Unter den früher Dürer zugeschriebenen Holzschnitten nimmt der grosse Christuskopf, B. (Dürer) app. 26, P. 829, den ersten Platz ein. Man braucht nur den wegen seines grossen Maassstabs befremdenden Holzschnitt in starker Verkleinerung mit den kleinen Stichen aus den Jahren 1519—20, P. 29—31, zu vergleichen, um sich von der engen geistigen Verwandtschaft aller vier Blätter zu überzeugen. Es ist kaum zu bezweifeln, dass man das Dürer-Monogramm erst im viel späteren, zweiten Zustand hinzugefügt hat, nachdem die alte abgebrochene Einfassung durch eine neue ersetzt worden war. Wenn die ursprünglichen Abdrücke das so sehr geschätzte Monogramm trugen, warum sind sie so äusserst selten geworden, und warum fehlt bei den wenigen erhaltenen Exemplaren

der Unterrand, welcher bei den späten Abdrücken eben wegen des Monogramms so sorgsam behütet wurde? Sehr lobenswerthe Bereicherungen des Behamwerkes sind ferner P. 885, 886 (in London nicht im ersten Zustand vorhanden), 902, St. Wolfgang, eines der vorzüglichsten Blätter aus der Jugendzeit Beham's, und die Ornamentblätter 1342 und 1346. Unter anderen neu entdeckten oder sehr glücklich auf Beham neu getauften Holzschnitten sind hervorzuheben: die beiden SS. Hieronymus in Wien, P. 893 894 (letzterer ein Hauptblatt der Jugendzeit, gegen 1521), 901, 1114, 1118—19 (aus Eobanus Hessus, Ludus de Podagra, Ivo Schöffer, Mainz, 1537), 1122, 1123, 1225, 1226, 1239—1242, 1260.

Ein grosser Vortheil des neuen Katalogs ist die genaue Beschreibung der verschiedenen Zustände, Ausgaben und Copien wichtiger Folgen wie die Planeten und Patriarchen, und einzelner Hauptblätter wie Adam und Eva, die Dorfkirchweih, der Nasentanz, die Todesstunde. Anderswo glaube ich in einzelnen Fällen die Bemerkungen des Verfassers ergänzen oder berichtigen zu können.

P. 687. „Heller, Dürer 1959" ist durchzustreichen.

P. 701, 702. Zwölf Frauen des Alten Testaments. Ich halte es für sehr wahrscheinlich, dass diese beiden Holzschnitte, wie so viele andere Beham's, ursprünglich als Illustrationen der ersten (Flugblatt-)Ausgabe eines Gedichtes von Hans Sachs erschienen, und zwar des mir nur in Buchform bekannten Ehrenspiegels der zwelf durchläuchtigen Frauen des Alten Testaments. Danach wären einige der von Pauli, in einigen Fällen mit einem Fragezeichen, gedeuteten Persönlichkeiten anders zu erklären: P. 701, „Thamar" sollte Rahel, und „Esther" Lea heissen; P. 702, „Rahab" wäre richtiger Michal; „die Frau mit einem Blumenkorb", Abigail; „die Königin von Saba", Esther; „die Frau mit einer Haube", Susanna. Diese Deutung hat auch den Vortheil, dass die chronologische Reihenfolge beibehalten wird.

P. 767—809. Die Folge besteht nur aus 42 Holzschnitten, denn P. 784 ist blos eine Wiederholung von P. 782. In der richtigen Reihenfolge sind P. 805—809 voranzustellen. Die Darstellungen beziehen sich, wie P. 707—747, auf die Sonntagsevangelien durch das ganze Jahr, die Nummern 1—25 bei P. 787—804 auf die Sonntage nach Dreifaltigkeit (nicht Pfingsten). Auch bei P. 794—796 und 800 sind Nummern (11—13,19) vorhanden: es fehlen hier zwei Darstellungen, 5 und 14.

P. 900 ist eher als Jacobus maior zu deuten. Der Schlüssel ist kein Attribut St. Sebald's, während sämmtliche Apostel (nicht nur Petrus) gelegentlich mit Schlüsseln dargestellt werden — so von Beham selbst auf der unbeschriebenen Titeleinfassung der von Petreius in Nürnberg 1527 und 1529 gedruckten Octavausgaben der lateinischen Bibel. St. Andreas, P. 891, hat ebenfalls den Schlüssel.

P. 903, Marter der hl. Catharina, gehört einer Folge von Heiligen an, von der uns wenigstens zwei andere erhalten sind: Apollonia (stehend, 305 : 220) und Barbara (sitzend, 300 : 219), letztere vorzüglich. Beide in

Erlangen, mit P. 903. Ein hl. Antonius in London (296 : 224 Einf.) dürfte wohl aus einer ähnlichen Folge männlicher Heiligen aus der Jugendzeit Beham's stammen.

P. 1116 (1). Ich lese die Jahreszahl mit P.R. und A. als 1539, nicht mit Seidlitz und Pauli als 1534. Im Stile steht dieser Holzschnitt der gestochenen Folge, P. 33—36 (1540), sehr nahe. Für 1539 spricht auch die Thatsache, dass die vollständige Umrahmung erst 1542 erschien, während die siebente Darstellung allein schon 1536 und 1538 erschienen war.

P. 1221. Gartenscene. Ein Abdruck ist in London seit alten Zeiten unter den Werken des Virgil Solis aufbewahrt. Diese Zuweisung hat etwas für sich, wenn man die Landschaften mit Staffage in Betracht zieht, die sowohl das Monogramm Solis', wie das des Meisters H. W. G tragen. Der Gegenstand spricht entschieden mehr für Beham, doch nehme ich seine Autorschaft nicht ganz ohne Bedenken an.

P. 1237, Herr und Dame, ist ein Blatt aus der Folge von 20 Hochzeitstänzern, B. VII. 267. 103, von der nur 15 Bl. sicher von Schäufelein herrühren. P. 1237 ist ganz sicher von Beham, dem wahrscheinlich noch ein Blatt zuzuschreiben ist, eine junge Dame zwischen zwei Herren; drei zweifelhafte Blätter dürfen vom „Pseudo-Beham" herrühren. Die Folge ist 1535 datirt, ein Jahr, in dem Beham bekanntlich wieder in Nürnberg war. Abbildungen der ganzen Folge wurden von Andresen 1865 in Paris herausgegeben; verkleinerte Abbildungen giebt es auch in Hirth's Culturgesch. Bilderbuch, I, 55—74: die nicht Schäufelein'schen Nummern sind 55, 56, 59 (Pseudo-Beham), 73 (Beham? darf nicht nach der dürftigen Reproduction bei Hirth beurtheilt werden, in London ist ein sehr scharfer, alter Druck), 74 (Beham, P. 1237).

P. 1279. Sowohl in Berlin wie in London haben die erwähnten Abdrücke das Monogramm HSB (nicht P), welches in Verbindung mit dem Datum 1528 verdächtig erscheint.

P. 1290—1337. Es giebt originalseitige Holzschnittcopien des ganzen Kartenspiels, ohne Monogramm. 93 : 62. Der Boden ist weggelassen. 1293a (Eichel Zwei) hat das Augsburger Wappen. London. Willshire, Catalogue of Playing Cards in the British Museum, 1876, p. 203. G. 138.

P. 1338 wurde schon 1523 zum Christēlich nützpar Betpüchlein (Peypus) verwendet; da der Holzstock schon abgenutzt war, ist er wohl noch früher zu datiren. Das gilt auch von den Evangelisten und Paulus, P. 879—883, die zuerst in der Vulgata von 1530 nachzuweisen sind, welche fast ausschliesslich mit alten Holzstöcken geschmückt wurde.

Folgende Pauli nicht bekannte Holzschnitte schreibe ich ferner Beham zu.

1. Der leidende Heiland, freie Nachahmung des Titelholzschnittes der kleinen Passion Dürer's. Heller 1152. 101 : 73 Einf. Bamberg.

2. Der Tod Mariä, 1521: sehr frei nach Dürer, B. 93; Maria hat einen Heiligenschein. Heller 1791. 293 : 227 Einf. Bamberg, colorirt.

3. St. Erasmus, stehend, nach links blickend; landschaftlicher Hintergrund; ein Bogen mit Weinblatt und Trauben in den oberen Ecken dient als Rahmen der Darstellung. 129 : 86 Einf. London, später Abdruck. Gutes Blatt der Frühzeit Beham's.

4. Kindlicher Genius, sitzend, nach links gewendet, der Kopf im Profil nach rechts gedreht; er hält in der Rechten ein Wappenschild, in der Linken einen gebrochenen Stab. Ohne Einf. 55 : 56. Gutes Blatt im Stile des Kartenspiels, das mir nur in zwei viel später gedruckten Gedichten von Hans Sachs begegnet ist: 1. Die Siben anstösz eines Menschen u. s. w., (am Ende) Anno Salutis. 1553. 2. Ein yder sehe für sich u. s. w., (am Ende) Gedrückt zu Nürnberg, durch Friderich Gutknecht. 1554. Beide Bücher in London.

5. Säule, mit Thierschädel und Delphinsköpfen geziert; oben eine Vase, unten eine Sphinx und zwei Satyre. 513 : 103 Bl. Erlangen. Sicher von Beham.

6. Theil eines Ornamentblattes: eine weibliche Gestalt, welche das Ende einer Schrifttafel hält. 128 : 105. Erlangen. Vorzüglich.

In folgenden Fällen halte ich Beham's Autorschaft für wahrscheinlich.

7. Holzschnitt in zwei getrennten Abtheilungen, deren eine drei, die andere vier grosse Engelsköpfe in Wolken enthält; das ganze Blatt misst 381 : 270 mm. Erlangen. Geringer Schnitt, bei dem ich aber doch an Beham dachte; es fehlte mir leider Zeit und Vergleichsmaterial.

8—17. Zehn Holzschnitte ungleichen Werthes zu Schwartzenberg, Beschwerung der alten teufelischen Schlangen mit dem Göttlichen Wort. H. Herrgott, Nürnberg, 1525. Weller 3637. Muther 1265. Die Holzschnitte in Weller 3638 (Augsburg) sind Copien, welche theilweise in späteren Steiner'schen Drucken vorkommen. Beide Ausgaben in London.

18. Ein sehr merkwürdiger Holzschnitt, wohl Unicum, in Karlsruhe (Hofbibliothek), auf den mich Prof. Lehrs freundlichst aufmerksam machte, dürfte vielleicht von Beham herrühren; ich wüsste jedenfalls keinen anderen Namen auszusprechen. Dargestellt ist Maria, Halbfigur nach links auf dem Halbmond in einer Strahlenglorie, die den nach rechts gewendeten, segnenden Christus im Schoosse hält; oben rechts Gottvater mit der Kaiserkrone, links über dem Haupte Christi die Taube. 414? : 288? (Einf. links und unten abgeschnitten). Der Holzschnitt klebt vorn in einem Exemplar der deutschen Ausgabe der Schedel'schen Weltchronik (Kb. 21). In der fürstl. Thurn und Taxis'schen Sammlung in Regensburg (Holzschnitte, Mappe VII) ist eine schlechte, gegenseitige Copie, 359 : 249. Im Original erinnert die Figur Gottvaters am meisten an Beham.

Zu der Abtheilung der zweifelhaften und apokryphen Blätter erlaube ich mir schliesslich einige Bemerkungen zu machen.

P. 1422. Nicht von Schäufelein, dessen Monogramm ein späterer Zusatz ist; auf dem Dresdener Abdruck sieht es nämlich verdächtig, wie aufgestempelt, aus. Die echten alten Abdrücke in Erlangen und Gotha (letzterer 1535 datirt, die Namen der Musen mit beweglichen Typen ge-

druckt) tragen kein Zeichnermonogramm, sondern blos das, später entfernte, Zeichen Meldemann's im Vordergrunde links. Mit dem Stile Schäufelein's in den dreissiger Jahren hat dieser Holzschnitt nichts gemein. Er steht eigentlich Beham viel näher (vgl. besonders die Behandlung der Bäume auf der Hirschjagd, P. 1224); trotzdem muss er wohl vorläufig noch unter den zweifelhaften Blättern bleiben. Ich möchte ihn nicht dem Pseudo-Beham (vgl. P. 1427) zuweisen. Von derselben Hand ist sicher ein anderes Blatt mit Meldemann's Zeichen, ein Hirt weist einem Jäger den Weg, links schaut ein Wolf aus einer Höhle, 182 : 273 Einf. Erlangen.

P. 1428. Hier war ich früher versucht, an die Autorschaft Beham's zu glauben; man findet ja ähnlichen Baumschlag auf der Hirschjagd (links), sowie auf den Planeten; doch steht es wohl einem von Pauli nicht erwähnten anonymen Flugblatt am nächsten, mit Versen von H. Sachs, Sibnerley Anstoss der Welt, und dem Namen, Wolffgang Formschneider (215 : 375, Berlin). Es verdiente dagegen der Titelholzschnitt (138 : 121) eines anderen Büchleins von Sachs wenigstens als zweifelhaft erwähnt zu werden, Klagred der Welt ob yhrem verderben, (am Ende) Woffgang Resch Formschneyder, 1531 (London). Der Jüngling links erinnert stark an den jungen Steinwerfer auf dem Planeten Sol, P. 907, der ihm gegenüber stehende Greis ebenso sehr an den Gott Saturn, P. 904. Es darf hier von Copiren nicht die Rede sein, wohl aber von Nachahmung, da die Planetenfolge eben im selben Jahr erschien; bei Frau Welt und dem Zwerg würde man freilich kaum an Beham denken.

P. 1475. Wahrscheinlich von Burgkmair, jedenfalls von einem Augsburger Meister.

P. 1483. Anton von Worms, Merlo 446.

P. 1484. Von Schäufelein, aus der nie vollständig erschienenen Boccacciofolge (Muther 930—934).

P. 1488—1501. Diese Initialen, welche Peypus schon in früheren Drucken verwendet hatte, rühren von Springinklee oder Schön, nicht von Beham her. *Campbell Dodgson.*

Kunsthandwerk.

Wilhelm Bode. Vorderasiatische Knüpfteppiche aus älterer Zeit. (Monographieen des Kunstgewerbes). Verlag von Herm. Seemann Nachfolger, Leipzig.

Seit die Wiener Teppichausstellung im Jahre 1891 die wissenschaftliche Bearbeitung der altorientalischen Teppiche in Fluss gebracht hat, haben sich dank der grossen Wiener Publication und der Arbeiten Bode's und Alois Riegl's die Anschauungen wesentlich geklärt und namentlich hat sich die Denkmälerkenntniss gesteigert. Trotzdem stehen einer allseitig abschliessenden Geschichte der Teppichindustrie noch grosse Schwierig-

keiten entgegen. Sie liegen vornehmlich darin, dass wir keine festen Anhaltspunkte gewinnen können, um die engere örtliche Herkunft der verschiedenen Gattungen zu bestimmen. Die meist europäischen Fundorte bieten so gut wie nichts; auch die seltenen Fälle eines beglaubigten orientalischen Fundorts können trügerisch sein, wie der Lobanowteppich, der kunstvollste aller Wollteppiche, zeigt. Aus kaiserlichem Besitz in Konstantinopel stammend ist er doch zweifellos persische Arbeit, während umgekehrt ein ebenso zweifellos türkischer Seidenteppich in San Marco in Venedig nach alter Tradition als Geschenk eines Schah von Persien gilt. Dass die Orientalistik bei den Provenienzbestimmungen und Datirungen aus Inschriften, Pseudoinschriften und orientalischen Litteraturquellen in der Regel — mit einer Ausnahme des Ardebilteppichs von 1539 — fehlgegriffen hat, ist aus den Werken über den sog. Susandschirdteppich und den armenischen Gebetteppich von Riegl bekannt. Die Rückschlüsse von der modernen auf die alte Production sind nicht werthlos, werden aber um so unsicherer, je mehr der von Europa geleitete Betrieb die Tradition unterbricht und alte Muster willkürlich verpflanzt und vermengt.

Nur bei den nach kunstvollem Entwurf gefertigten persischen und türkischen Luxusteppichen geben die wohlbekannten ornamentalen Elemente einige Sicherheit; darüber hinaus tritt man mit jeder engeren Ortsbestimmung auf den schwankenden Boden der Hypothese. Die Benennungen musste daher auch Bode noch dem Muster entnehmen und die Gattungen in Jagd-, Thier- und Vasenteppiche u. ähnl. theilen. Leider steht die Unfindbarkeit des Ortes und damit der Betriebsart auch der Lösung der sehr häufig sich aufdrängenden Frage im Wege, ob es sich bei den derberen, strenger oder auch roher stilisirten Repliken der kunstvollen Muster um archaische Vorläufer, um degenerirte Epigonen oder um gleichzeitige Verarbeitungen in primitiven Betrieben und Nomadenhänden handelt.

Was auf diesem schwierigen Gebiete der Provenienz die schärfste Beobachtung des gesammten bekannten Materials erreichen kann, bietet das auf einer unvergleichlichen Denkmälerkenntniss aufgebaute neue Werk Bode's, dessen Resultate kaum eine wesentliche Erweiterung erfahren werden, wenn nicht ganz neue Quellen sich öffnen.

Viel günstiger steht es um die Datirung der alten Teppiche. Bode hat das zuverlässigste Hülfsmittel der Teppichabbildungen auf alten und genau datirten Gemälden in so ergiebiger Weise ausgenützt, dass er für fast alle wichtigen Teppichgattungen die Zeit von ihrem ersten Auftauchen bis zu ihrem Entschwinden oder Entarten fest umgrenzt. Wer ausserdem die Qualität und Art der Technik, die grössere oder geringere Reinheit und Entartung eines Musters zu beachten weiss, kann an der Hand der Ergebnisse Bode's bei der Datirung eines alten Teppichs nur selten fehlgehen, sofern es sich wirklich um alte Exemplare handelt. Gerade in letzterer Hinsicht kann das Werk Bode's, das das XIX. Jahr-

hundert gar nicht mehr in Betracht zieht, sehr aufklärend und nützlich wirken.

Bode beginnt seine Darstellung nicht mit den ältesten, sondern mit den besten und sichersten Denkmälern, den persischen Luxusteppichen der Sefewidenzeit. An die Jagdteppiche, deren er neben dem Wiener Hofexemplar noch drei weitere nachweist, schliesst er die seidenen und wollenen Thierteppiche und die im Wesentlichen doch gleichzeitigen Arbeiten mit rein vegetabilen Mustern. Das Fehlen der Thiere in vielen Mustern der Sefewidenzeit bedeutet keinen zeitlichen Unterschied, sondern er erklärt sich aus der Zweckbestimmung, da auch in Persien für Moscheen nur thierlose Teppiche verwendet werden konnten. Das türkische Gegenstück zu diesen Luxusteppichen Persien's bilden einerseits die etwas jüngeren, vor und nach 1600 entstandenen sog. Polenteppiche aus Seide und Metallfaden, die sicherlich alle einer für den Stambuler Hof arbeitenden Manufactur entstammen, andererseits die Ziegenhaarteppiche mit rein osmanischen Ornamenten, die Bode theils unter den Gebetteppichen (Abb. 49), theils unter den Teppichen mit europäischem Einfluss (Abb. 82, 83, 87, 88) behandelt.

Ueberzeugend ist die Abstammung der kleinasiatischen Altsmyrnateppiche (Abb. 38—43) von den persischen Rankenteppichen durchgeführt. Der Vergleich der beiden Gattungen, zu dem Bode's Darstellung auffordert, ist für das gesammte Teppichstudium ausserordentlich wichtig, weil er zeigt, wie schnell die gröbere Technik und das derbe Material des kleinasiatischen Betriebes aus den flüssig gezeichneten Ranken und Blättern eines Luxusteppichs ein in der Wirkung grundverschiedenes Muster hervorbringt. Eine ganz analoge Umbildung und Vereinfachung persischer Kunstmuster durch eine gröbere kleinasiatische Technik veranschaulichen die kleinen sog. Vasenteppiche (Abb. 45, 46), deren örtliche Herkunft den Smyrnateppichen nicht ferne liegen kann. Auch die kleinen, durch die hängenden Moscheelampen trotz der fehlenden Nischenbildung als Gebetteppiche charakterisirten Stücke (Farbentafel und Abb. 44) stehen mit den Altsmyrnateppichen in engster Verbindung. Für die Bezeichnung der durch die Abbildungen 51—53 vertretenen blumenreichen Art als saracenisch, nicht als persisch, kann ich einen zwingenden Grund nicht sehen; die Muster enthalten so viele specifisch persische Elemente, wenn auch in einer Ausführung, die den Centren der Industrie ferne liegen mochte, dass es schwer ist, an persischer Arbeit zu zweifeln. Viel klarer ausgeprägt ist der saracenische Charakter an jener Art, die Bode als Damascusteppiche vorführt (Abb. 81). Die rein geometrischen Muster, die wohl nirgends besser als in Bode's eigener Sammlung vertreten sind, werden Kleinasien zugewiesen, was ja auch die letzten Ausläufer des XIX. Jahrhunderts bestätigen.

Aus den spanischen Knüpfteppichen, deren Herkunft durch die zahlreichen noch in Spanien befindlichen Exemplare und Fragmente ausser Frage gestellt ist, scheidet Bode eine italienische Art aus, die bisher als solche noch keine Beachtung gefunden hatte. *O. v. Falke.*

Tafeln zur Geschichte der Möbelformen. Von Professor **A. G. Meyer.** Serie I. Schemel, Stühle. 10 Tafeln Folio und Textheft. Leipzig, Hiersemann, 1902.

Die deutsche Litteratur über die Geschichte der Möbel ist leider noch sehr unvollständig und steht hinter den Arbeiten der Franzosen auf demselben Gebiet noch weit zurück. Wir haben, dank dem fruchtbaren Publicationseifer in der Zeit der unmittelbaren Vorbildlichkeit der Altsachen, eine Reihe von Abbildungswerken, deren Werth allerdings zum Theil dadurch etwas eingeschränkt ist, dass sie manche zweifelhafte oder durch Restaurirung entstellte Stücke mit aufgenommen haben. Eine zusammenhängende Geschichte des Möbels, oder auch nur ein wirklich umfassendes Vorlagenwerk fehlt uns aber noch gänzlich. Die letztere Lücke will das Tafelwerk Meyer's ausfüllen und die soeben erschienene erste Lieferung lässt in der That ein sehr reichhaltiges Material erwarten. Man darf das Werk mit Dank begrüssen.

Die Sammlung ist als Hülfsmittel für den Unterricht entstanden und hat diesen Charakter auch beibehalten. Der Herausgeber hat von einer geschichtlichen oder örtlichen Gruppirung des Materials abgesehen und ein System der Stoffvertheilung gewählt, das er mit der ikonographischen Methode vergleicht. Er greift aus der Fülle der Erscheinungen eine bestimmte Möbelform heraus, Schemel, Faltstühle ohne und mit Lehne, Rundsessel, Armsessel mit Holzlehne, Armsessel mit Stoffbezug, Stühle ohne Armlehnen u. ähnl., und er giebt nun theils nach Originalen, theils nach alten Bildwerken gezeichnet oder auch reconstruirt eine Reihe von Typen, welche veranschaulichen sollen, wie zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Ländern ein ähnlicher Gebrauchszweck auch ähnliche Formen geschaffen hat.

Diese Eintheilung hat nicht nur für den Unterricht, sondern auch für die Praxis ganz erhebliche Vorzüge, sofern der Praktiker nicht der extrem modernen Ansicht huldigt, dass schon die Kenntniss der geschichtlichen Formenentwicklung der Originalität seiner Erfindung Eintrag thut. Zur Abwehr dieser Anschauungsweise hat der Herausgeber einen sehr beherzigenswerthen Ausspruch von William Morris über seinen Text gesetzt: Selbst der Originellste vermag heute keine Möbelform zu zeichnen, die etwas Anderes wäre, als eine Fortbildung oder Entartung vielhundertjähriger Motive.

Weniger fruchtbringend erscheint mir die Gruppirung nach Zwecktypen für eine wissenschaftliche Behandlung der Geschichte des Möbels, obwohl der Werth als Materialsammlung auch für diesen Zweck nicht zu unterschätzen ist. Die Geschichte, welche die Entstehung und schrittweise Umbildung der Formen darstellen und erklären soll, wird immer an der nationalen oder noch engeren örtlichen Entwicklung, an der Möbelgeographie festhalten müssen, wenn sie nicht zu seltsamen Sprüngen und Trugschlüssen gelangen will. Für wissenschaftliche Zwecke sind daher die Beschreibungen des Textheftes, die Provenienzangaben: deutsch,

italienisch, französisch u. s. w. nicht ausreichend. Auch zeigt schon das eine vorliegende Heft der Sitzmöbel, dass diese Art der Stoffeintheilung unvermeidlich zur Bildung künstlich zusammengestellter Reihen führen muss, die an sich lehrreich sind, aber mit der geschichtlichen Entwicklung nichts zu thun haben. Einem äusserlichen Kriterium zuliebe, je nach dem Vorhandensein oder Fehlen einer Armstütze oder dergl., müssen eng zusammengehörige, man kann sagen eine Garnitur bildende Möbel auseinandergerissen und in verschiedene Reihen versetzt werden (z. B. die Schemel Tafel I, 7 und Tafel VI, 1—5 u. a. mehr).

Da eine Anzeige nur zu charakterisiren, nicht zu berichtigen hat, möchte ich als einzelnes Beispiel nur die Rundsessel Tafel IV, 5—8 herausgreifen. Auf einen altrömischen Korbflechtstuhl als Urtyp folgt ein romanischer Sitz aus schweren Pfosten mit gedrechselten Stützen, dann zwei spätgothische Beispiele nach Gemälden, obwohl hier besser das schöne und wohlerhaltene Original aus Kalkar Platz gefunden hätte. Die äussere Aehnlichkeit erweckt den Eindruck einer Entwicklungsreihe, die nicht besteht. Es fehlt die Urform des Mittelalters, die noch an Originalen festzustellen ist. Es ist nicht die Tonnenform, wie der Text S. 38 andeutet, sondern der Abschnitt eines dicken Baumstammes, der in Sitzhöhe so weit ausgesägt ist, dass nur ein Theil des Stammes gehöhlt als gerundete Rücklehne stehen bleibt. Ein frühmittelalterliches Original dieses primitivsten Urtyps besitzt das Museum in Barcelona, andere finden sich in Dänemark (Lyngby), das auch sonst manche Traditionen des mittelalterlichen Möbels treu bewahrt hat.

Die Art der zeichnerischen Wiedergabe ist für die Sitzmöbel, von einigen allzu flüchtig gerathenen Exemplaren (z. B. dem Faldistorium von Nonnsberg) abgesehen, wohl ausreichend. Bei den für spätere Lieferungen reservirten Kastenmöbeln mit reicherer Detaillirung und Schnitzwerk wird eine sorgfältigere Darstellung kaum zu entbehren sein. — *O. v. F.*

Mittheilungen über neue Forschungen.

Neues über Bernardo Rossellino. Zur Ergänzung des im Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen 1900, S. 100 ff. über unseren Meister zusammengestellten chronologischen Prospects theilen wir nachstehend einige urkundliche Belege mit, welche erst jüngst zu unserer Kenntniss gelangt sind und die von ihm für S. Maria de' Servi in Florenz ausgeführten Arbeiten betreffen.

Bernardo lastraiuolo al proconsolo de avere adj 23 di gennaio [1461, st. c. 1462] per 3370 libre di marmo biancho a Ll. 8 ss. 10 el migliajo, comprò nofri [di marcho scarpellatore e fattore di piero di cosimo de medici allavorio della nunziata] daluj pel pavimento del coro della nunziata che fa fare piero di cosimo dacordo montò Ll. settantanove Ll. 79.—.

E de avere adj detto per prestatura della sega per segare e marmi detti Ll. una . . . . . Ll. 1.—.

E de avere adj detto per fare recare detto marmo e altre priete [pietre] Ll. due ss. tredici . . . . . Ll. 2 ss. 13.

E de avere adj dc̄o per trenta tavolette di marmo nero e braccia cinque dj fregio di marmo nero e per vettura di dc̄o marmo recò domenicho di piero, levollo da prato per tutto Ll. cinque ss. nove dacordo cioe del pavimento del coro . . . . . Ll. 5 ss. 9.

E de avere adj 20 di marzo per br. 26 di marmo nero larghi uno mezo br. per libra el br. quadro per libra 1 e ss. 2 sono br. 13 a quadro, montà Ll. 14 ss. 6 e per 13 centinaia e mezo di scalglie [Plättchen] per 12 ss. el c(entinai)o montò Ll. 7 ss. 14, monta in tutto, e per luj portò domenico di piero da settignano pel lavorio della cappella delanuntiata . . . . . Ll. 21 ss. 16.

E de avere adj primo daprile 1462 di porfido comperato bisognò al pavimento dela capella fa fare piero di cosimo alato alanuntiata, montò Ll. 14 ss. 19, fuorono doj [due] pezzi uno grando e uno picolo portò idettj denarj simone di piero in tutto costò . . . . . Ll. 14 ss. 19

E de avere adj 2 daprile 1462 per libre duo milia quattrocento di marmo bianco Ll. $8^1/_2$ el milgliaio, comprasse [si compra] per fare taulato

tavolato] e i pilastri dela capella nuova alato l'anunziata fa fare piero di cosimo, monta in tutto . . . . . Ll. 20 ss. 8.

E de avere adj dco per vettura di carretate due di dco marmo ss. 10 . . . . . Ll. ss. 10.

E de avere adj 4 dco per piu cose necessarie al pavimento de la cappella Ll. 17 ss. 13 d. 4 tolte queste cose in piu volte dadj primo di febraio 1461 [st. c. 1462] per insino adj 12 di marzo come si vede particolarmente per una mia scripta posto al conto di m(aestr)º bernardo perche el dcō lavorio fo fatto per suo magisterio e per luj tolsi io mº stephano priore del convento in tutto . . . . Ll. 17 ss. 13 d. 4 (Archivio di Stato, SSª Annunziata, Libro della fabbrica della Cappella della Nunziata dal 1461 al 1463 No. nuovo 844 a c. 34.)

Rossellino hatte also nicht blos die Beschaffung des Materials an weissem und schwarzem (Prateser) Marmor und an Porphyr, sowie allem sonst Nöthigen für den Bodenbelag des kleinen Kapellen- oder Chorraumes hinter dem Tabernakel der SS. Annunziata, sondern auch die Ausführung desselben nach eigener Angabe (fatto per suo magisterio) übernommen und in der Zeit vom Januar bis April 1462 hergestellt. —

Den Entwurf für die Decoration des gedachten Raumes, die — ein kleines Juwel der Renaissance — wenigstens in ihren oberen Partieen sich bis heute erhalten hat, lieferte Giovanni di Bettino, wie folgender urkundliche Vermerk bezeugt:

1461. Giovanni di Bettino Mº de' disegni delacapella delanuntiata de avere adj 20 di luglio Ll. quatro disse nofri doveva usare qualche cortesia del suo venire a dare disegno ale taule [tavole] del marmo e ale finestre si sono fatte in la detta capella.

E de avere adj 10 dagosto Ll. quatro ss. otto per la detta cagione di sopra (loc. cit. a c. 10).

Sämmtliche Arbeiten am gedachten Chorraum wurden unter Aufsicht des oben im ersten Vermerk genannten Nofri di Marco, den der Bauherr Piero di Medici dazu bestellt hatte, 1461 und 1462 von einer Reihe sonst unbekannter Scarpellini ausgeführt: Nicodemo di Giovanni, Taddeo di Simone, Donnino di Giacomo, Francesco d'Antonio, Bart. di Cecco, Chimenti di Jacopo, Leonardo d'Andrea, Giov. di Tomaso, Romolo d'Antonio, Simone di Piero, Giov. di Bartolo, Jacopo di Lorenzo, Bartolino d'Antonio. Die Bemalung in Gold und Azur besorgte ein Maestro Giovanni di Francesco.

Von einer zweiten Arbeit Rossellino's geben die folgenden Vermerke Kunde:

E de avere [bernardo del proconsolo] adj 16 daprile (1462) fj otto larghi Ll. due ss. diciasette denari otto per una lapida de marmo bianco tolse dal opera di santa maria del fiore per fare lepitaffio quando fo consegrata la capella del anuntiata di volunta di piero di cosimo posto al presente el detto marmo sotto la finestra delorgano dela dca capella somma dca quantita . . . . . Ll. 46 ss. — d. 8.

L'opera di sancta maria del fiore de avere adj 6 di novembre 1462 Ll. quaranta per 4000 di marmj tolse M° bernardo del proconsolo per fare 2 uscia ala capella delanuntiata per comandamento di piero di cosimo per Ll. 10 el migliaio, monta . . . . . Ll. 40 ss. —.

Ane [ha ne] avuti adj 6 detto Ll. quaranta e per loro portò maestro bernardo del proconsolo per una poliza mandata albanta (?) detta in nome dant° corbinellj camarlengo di detta opera . Ll. 40 ss. — (loc. cit. a c. 34 e 53).

Die letzten beiden Vermerke beziehen sich auf zwei Ausgänge (usci) des vorbeschriebenen Chorraumes, die Rossellino ausgeführt hat. Die eine der beiden heute vorhandenen Thüren desselben, die ihn mit dem Tabernakelraum verbindet, zeigt in ihren sehr delicaten Laibungsranken nichts von der Art Bernardo's, vielmehr viel Aehnlichkeit mit dem Stil jener an der inneren Sacristeithür der Servi, einer Arbeit v. J. 1459 des Fiesolaner Scarpellino Namens Ambrogio (vielleicht identisch mit dem 1456—60 und wieder 1463 an der Badia von Fiesole beschäftigten Bruoso di Betto). Die andere Thür aber, die in die nächste Kapelle des linken Seitenschiffes führt, ist ganz glatt, ohne jedes Ornament. Es bleibt somit unbestimmt, welche Thüren es gewesen seien, die Bernardo hergestellt hat.

Der erste Vermerk hingegen bezieht sich auf ein heut noch vorhandenes Werk unseres Meisters: die Inschriftstafel nämlich, die Piero de Medici zum Andenken an die am 25. December 1452 durch den Cardinal Guillaume d'Estouteville erfolgte Einweihung des Altars am Annuntiatentabernakel im Jahre 1462 anfertigen liess. Wir sehen sie rechts vom Tabernakel an der Aussenwand des obenerwähnten Chorraumes unter dem Fenster angebracht, das aus dem letzteren in die Kirche sieht. Es ist eine Marmortafel von etwa $1^1/_2$ Meter Breite auf 2 Meter Höhe, die, mit einfachem Profil umrahmt, nur an ihrem unmittelbar an das Bankgesimse des Fensters anschliessenden Fries in der Mitte eine Vase mit Lilien (in Anspielung auf die Verkündigung) und rechts und links davon den von flatternden Bändern umschlungenen Mediceerring mit dem Demant zeigt. Die beiderseits von den Wappen des Cardinals flankirte Inschrift in schöner Lapidarschrift lautet:

Mar. Glorioss. Virg. Guillielmus Cardinalis Rothomagensis Cum Superni Jn Terris Nuntii Munere Fungeretur Legati Ratus Officium Et Innumeris Miraculis Locique Religione Motus Hanc Annuntiatae Aram Summa Cum Celebritate Ac Solemni Pompa Sacravit MCCCCLII Kalen. Januar.

C. v. F.

Gemälde des XV. und XVI. Jahrhunderts im Kloster Lichtenthal. Anschliessend an die Jubiläums-Ausstellung in Baden-Baden war der Wunsch aufgetaucht und in der Ausführung von S. K. H. dem Grossherzog Friedrich von Baden gefördert worden, eine Anzahl von Kunstgelehrten zu einem Gutachten über die Lichtenthaler und einige verwandte Bilder einzuladen. Ihr Bericht an S. K. Hoheit lautet, wie folgt:

Auf einer Conferenz, welche am 11. bis 13. October 1902 zu Baden-Baden stattgefunden, sind die Unterzeichneten bezüglich der Baldung zugeschriebenen Altartafeln aus dem Kloster Lichtenthal zu folgenden Ergebnissen gelangt:

I. Zuerst kamen zur Erörterung die gegenwärtig auf zwei Altäre, nämlich den sogen. Katharinen- und Joh.-Bapt.-Altar, vertheilten Gemälde.

1. Es wurde festgestellt, entgegen einem verbreiteten Vorurtheil, dass die Erhaltung der Altartafeln eine relativ gute ist, dass keine störenden Uebermalungen vorliegen und dass demgemäss ein historisch-kritisches Urtheil über die Gemälde zulässig sei.

2. Die z. Zt. geltende Tradition schreibt diese Bilder dem Strassburger Meister Hans Baldung zu; urkundliche Belege oder eine über das XIX. Jahrhundert zurückgehende Ueberlieferung, durch welche diese Annahme begründet würde, haben sich bis jetzt nicht gefunden.

3. Das auf der Tafel der hl. Magdalena befindliche Monogramm: HB. 1496 ist auf Grund chemischer Untersuchung als eine willkürliche Zuthat des Restaurators Joseph Völlinger erkannt worden, der das Bild im Jahre 1830 unter Händen hatte und der ausserdem auch sein eigenes Monogramm nebst Jahreszahl mit derselben Farbensubstanz hinzugefügt hat. Dagegen ist auf der Tafel mit der Ursulalegende (Katharinen-Altar) das Datum 1486 als echt anzusehen.

4. Wir sind der Meinung, dass die jetzt auf die genannten 2 Altäre vertheilten Bilder die Flügel eines einzigen, mit geschnitzten Figuren gefüllten Altarschreines gebildet haben. Die Zerlegung hat wahrscheinlich bei der durch den hochseligen Grossherzog Leopold veranlassten Restaurirung der Kapelle stattgefunden. Damals muss auch die alte Predella in der Mitte ebenfalls in zwei Stücke getheilt und zum Zwecke der neuen Verwendung mit consolartigen Endungen versehen worden sein. Vermuthlich ist die Construction des Ganzen so zu denken, dass bei geöffneten Flügeln die Himmelfahrt der hl. Magdalena links und die Ursulalegende rechts vom Beschauer zu sehen gewesen sind. Bei geschlossenen Flügeln erschienen dementsprechend auf der linken Seite die hl. Helena, Apollonia und Kunigunde, auf der rechten Seite Anna selbdritt zwischen Barbara und Agnes. Entsprechend dem überhöhten Corpus des Mittelschreines befanden sich an den äussern Ecken beider Flügel je ein rechteckig geformter Aufsatz. Diese Aufsätze zeigten bei geöffneten Flügeln an den Innenseiten je eine Gruppe schwebender Engel, auf den Aussenseiten rechts die Halbfigur Gott Vaters, links die Halbfigur Christi mit der Taube, dem Symbol des hl. Geistes; diese, jetzt auseinandergenommenen Stücke, dienen gegenwärtig theils als Krönung der Altarschreine, theils als Schmuck der Altartische.

5. Mit der uns freilich erst seit 1507 greifbar entgegentretenden Künstlerpersönlichkeit Baldung's sind die 1496 entstandenen Bilder nicht in Einklang zu bringen. Vielmehr müssen wir in den Bildern einen

früheren Stil erkennen und zwar vertheilt sich die Ausführung auf mehrere, zwei, vielleicht drei Künstlerhände. Als wesentlich charakteristisch ist die Beziehung zur elsässischen von Martin Schongauer begründeten Schule zu betonen; bei der Ursulatafel kommt zu den stilistischen Momenten noch ein inhaltliches hinzu; Darstellungen des Schiffes der hl. Ursula, unter deren Schutz sich Vertreter aller Stände befinden, sind im Elsass mehrfach nachweisbar, eine Form der Ursulaverehrung, wie sie im Besonderen der Brüderschaft zu St. Ursula Schifflein in Strassburg geläufig war. Als ein weiterer Hinweis auf das Elsass könnte überdies die Anwesenheit der hl. Odilia auf der Predella angesehen werden.

Wenn wir also auch dieses Altarwerk als eine Arbeit Baldung's nach dem gegenwärtigen Stand der kunstgeschichtlichen Forschung nicht anzusprechen vermögen, möchten wir nicht unterlassen, zu erwähnen, dass das Kloster Lichtenthal zwei echte Werke des Meisters besessen hat, die wir noch heute nachweisen können. Es sind: erstens das in der Grossh. Kunsthalle zu Karlsruhe befindliche Votivbild des Markgrafen Christoph I und seiner Familie, entstanden etwa 1510; zweitens das Gemälde „Der Schmerzensmann" von 1513, jetzt im Besitz der Städt. Sammlung in Freiburg i. Br.

6. An beiden Altartischen, sowohl des Johannes-, als des Katharinenaltars, dienen heute als Antependien je ein kleineres Gemälde von unbekannter Herkunft. Das eine stellt Maria zwischen vier Heiligen, das andere eine grössere Gruppe von männlichen und weiblichen Heiligen, in einer Landschaft stehend, dar. Ersteres darf als das Erzeugniss eines Schongauerschülers angesehen werden, letzteres dürfte einem oberdeutschen Meister aus jenem Grenzgebiet zuzuschreiben sein, in welchem schwäbische und fränkische Einflüsse sich berühren (etwa Nördlingen).

7. Sämmtliche besprochenen Lichtenthaler Stücke verdienten, einer öffentlichen Sammlung einverleibt zu werden.

II. In die Tradition Baldung ist endlich auch der angeblich 1503 von Maria, Aebtissin des Klosters, aus dem Markgräfl. Badischen Hause gestiftete, wahrscheinlich etwas jüngere Hauptaltar der Gruftkirche einbezogen gewesen. Derselbe dürfte einer dem Rhein-Maingebiete angehörigen, jedoch vorläufig nicht näher zu bestimmenden Localschule einzureihen sein. Es wurde an Nicolaus Schit (Gelnhausen) erinnert.

III. In der Ausstellung befinden sich ferner aus dem Besitz des Klosters Lichtenthal zwei kunstgeschichtlich merkwürdige Bilder (Saal VIII No. 24), von denen eines auch — das Votivbild des hl. Bernhard — durch seine geschichtlichen Beziehungen zum Markgräflichen Hause Baden besonderes Interesse verdient, das andere (Saal VIII No. 23) Maria mit den Heiligen Benedict und Bernhard darstellt.

IV. Gelegentlich der oben dargelegten Untersuchungen haben die Unterzeichneten noch drei weiteren aus Lichtenthal stammenden Bildern ihre Aufmerksamkeit zugewendet, welche nicht auf der Jubiläumsausstellung zu sehen waren.

1. Zwei Flügel mit je zwei weiblichen Heiligen eines verloren gegangenen Altarwerkes, die dem weiteren Umkreise der Schongauerschule angehören.

2. Ein kleineres auf Leinwand in Wasserfarben gemaltes Bild der Maria mit dem von Engeln geliebkosten Kinde, datirt 1537. Dieses Gemälde dürfte einem Baldung nahestehenden, vielleicht schweizerischen Maler zuzuschreiben sein. Auch dieses Werk möchten wir als museumwürdig bezeichnen.

IV. Zum Schlusse wurden wir, dank der Bemühungen des Herrn Directors Schall, mit einem vollständigen Flügelaltar — acht Tafeln und Bestandtheilen eines zweiten Altars — aus der Kirche zu Lautenbach bekannt gemacht. Auch diese weisen auf Schulverwandtschaft mit Baldung hin. Sorgfältige Reinigung und Reparatur einiger Schäden würden für dieselben von entschiedenem Vortheil sein.

Als allgemeines kunstgeschichtliches Resultat obiger Untersuchungen kann ausgesprochen werden, dass in der Blüthezeit der deutschen Kunst im XV. bis XVI. Jahrhundert die Städte und Klöster am rechten Ufer des Oberrheins künstlerisch überwiegend im Bannkreise des Elsass standen, sei es nun, dass einheimische Künstler dort ihre Ausbildung genossen haben, oder auch dass von dort Stammende unmittelbar hier Beschäftigung fanden.

Baden-Baden, den 12. October 1902.

gez. *Daniel Burckhardt.* gez. *Dehio.* gez. *Friedländer.*
gez. *H. v. Geymüller.* gez. *Konrad Lange.* gez. *A. von Oechelhäuser.*
gez. *Franz Rieffel.* gez. *J. Th. Schall.* gez. *Dr. Wilhelm Schmidt.*
gez. *Gabriel v. Térey.* gez. *Henry Thode.* gez. *Weizsäcker.*

Zur Abwehr.

In einer Besprechung im vorigen Jahrgang von „L'Arte“ über meinen Aufsatz „Die Gemälde im Ateneo zu Ferrara“ im Repertorium für Kunstwissenschaft, hat Federico Hermanin versucht, eine Reihe Ungenauigkeiten nachzuweisen. Diese „Ungenauigkeiten“ sind später ohne Commentar in der „Rassegna Bibliografica dell' Arte Italiana“ 1901 Seite 59, abgedruckt worden. Es scheint mir daher an der Zeit, diese, näher zu beleuchten.

Hermanin ist ein junger Mann, der sich durch verschiedene interessante Aufsätze als tüchtiger Forscher bewährt hat — aber die ferraresische Malerschule ist offenbar nicht seine Specialität. Er hätte gewiss besser gethan, bevor er auf einen Aufsatz, der diese Sache zum Gegenstand hat, kritisch eingeht, die Schriften des Herrn Professor Adolfo Venturi, der auf diesem Gebiete mit Recht als die erste Autorität gilt, zu Rathe zu ziehen. Er hätte dann in Erfahrung gebracht, dass die von ihm angefochtenen Anschauungen von diesem von ihm gewiss geschätzten Forscher getheilt werden, wie wohl auch von jedem, der sich mit dieser Schule beschäftigt hat.

Die „inesatezze“ sind die folgenden:

1. „I Galassi sono più di due.

2. Il S Girolamo dritto sotto l'arco non è come gia dimostrò Adolfo Venturi (?), di Cosimo Tura ma del Cossa.

3. Nella capella di San Maurelio a San Giorgio fuori le mura di Ferrara, non era una sola pala d'altare, come crede l'A (?) quando a proposito dei due tondi di Cosmé scrive che „anche“ un tondo posseduto dal signor Benson a Londra, con la rappresentazione della fuga in Egitto, deve aver fatto parte della pala d'altare della capella di San Maurelio.

4. Il ritratto con la Madonna in trono col San Giovannino e Santa Caterina, nella prima sala, non è di Lorenzo Costa, ma di Michele Coltellini.

5. Adolfo Venturi ha dimostrato che la pala d'altare nel Louvre non è di Francesco Bianchi Ferrari.“ [1])

[1]) Die Nummern und Fragezeichen sind von mir.

Ad 1. Signor Hermanin beginnt mit der interessanten Mittheilung, dass es mehr als zwei Galassi gegeben hat. Wenn ich von zwei Galassi gesprochen habe, dann habe ich es, wie früher Morelli, nur muthmasslich gethan, denn mit völliger Sicherheit ist nur ein Maler dieses Namens nachzuweisen. Vasari spricht nur von einem Galassi, dessen Erwähnung er jedoch in der zweiten Ausgabe unterlässt. Camillo Laderchi erwähnt nur einen Galassi. Baruffaldi nennt nur einen Galassi. Crowe und Cavalcaselle sprechen nur von einem Galassi. Venturi endlich spricht nur von einem Galassi, den andern verweist er in's Reich der Fabel (Vergl. L'Arte Emiliana Arch. St. dell' Arte 1. Serie Tome VII pg. 89.)

Ich glaube demnach, dass die Kunstgeschichte mit zwei Galassi mehr als genug hat. Signor Hermanin ist jedoch anderer Meinung und will noch mehr Galassi haben.

Ad 2. Fragen Sie einmal Professor Venturi, ob er das Hochbild mit dem hl. Hieronymus aus der Coll. Hercolani dem Cossa oder dem Tura zuschreibt. [2])

Ad 3. Hermanin scheint gegen Venturi und mich zu behaupten, dass der Tondo, im Besitze des Mr. Benson zu London, die Flucht nach Egypten darstellend, nicht mit den beiden Tondi des Ateneo zusammengehört, sondern ein Bestandtheil von einem anderen Altarwerk Cosimo's ist, das sich auch in derselben Kapelle befand. Er dürfte sich aber in diesem Punkte gründlich irren. [3])

Ad. 4. Es scheint mir, dass Signor Hermanin in dem Wahne befangen ist, dass ich das von ihm genannte Triptychon dem Lorenzo Costa zugeschrieben habe. Das ist jedoch genau das Gegentheil von der Wahrheit. Ich habe das Bild ausdrücklich dem Lorenzo Costa abgeschrieben, indem ich es ein tüchtiges Bild aus der Schule Domenico Panetti's nannte, eine Benennung, die gewiss zutreffender ist, als die Hermanin's. Uebrigens war Panetti wahrscheinlich der Lehrer Coltellini's.

Ad 5. Benissimo! Auch ich schreibe das Bild dem Francesco Bianchi in meinem Aufsatze ab.

Aber, caro Signore, wo bleiben jetzt meine Ungenauigkeiten?

Emil Jacobsen.

[2]) Vergleiche auch den Aufsatz über Cosimo Tura von Venturi im Jahrbuch der kgl. Kunstsammlungen mit dem Anhang von F. Harck, den Aufsatz desselben a. a. O., den Katalog der Ausstellung alter ferraresischer Kunst im Burlington Fine Arts Club zu London.

[3]) Vergl. Arch. St. dell' Arte a. a. O.

Notiz.

Zu **Mathias Rauchmüller's** Crucifixus im Dom zu Mainz, das ich im Repertorium Bd. XXV, pag. 89 besprochen habe, sendet mir Herr päpstl. Prälat Dr. F. Schneider eine werthvolle Angabe über das Material des Kunstwerkes, das nach einer kürzlich vorgenommenen Restauration wieder zu Tage getreten ist. Das Crucifix ist nicht aus Ebenholz, wie noch Schaab 1841 bemerkte, sondern aus einem mächtigen Apfelstamm von röthlichbrauner Farbe, dessen Jahresringe sich in eigenartiger Weise bemerkbar machen, geschnitzt. Eben diese Färbung scheint, solange das Werk unbemalt war, auf die Beschauer einen ergreifenden Eindruck gemacht und die Legende von einer absonderlichen Holzart hervorgerufen zu haben. Dass die Schnitzerei thatsächlich von Anfang an in dem feinen Ton des Naturholzes von M. Rauchmüller belassen worden war, geht daraus hervor, dass das aus den Wundmalen rieselnde Blut mit Farbe unmittelbar auf das Holz aufgetragen ist. *B. Haendcke.*

Druck von Albert Damcke, Berlin-Schöneberg.

Soeben beginnt in der **Herderschen Verlagshandlung** in **Freiburg** i. Br. zu erscheinen und ist durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Geschichte der bildenden Künste.

Von Dr. **Adolf Fäh.**

Zweite, verbesserte und erweiterte Auflage.
Mit farbigen Tafeln und Abbildungen im Texte.
Erscheint in zwölf monatlichen Lieferungen à *M.* 1.70. — Die erste Lieferung liegt bereits vor. Lex.-8°. (VIII u. 64 S. und 4 farbige Tafeln.)

Zu kaufen gesucht:

Ein möglichst vollständiges Exemplar dieser Zeitschrift.

Gefl. Offerten an die **Buchhandlung von S. Calvary & Co.,**
Berlin NW. 7, Neue Wilhelmstrasse 1.

In der **Herderschen Verlagshandlung** zu **Freiburg im Breisgau** ist soeben erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

CHRISTUS- UND APOSTELBILDER.

Einfluss der Apokryphen auf die ältesten Kunsttypen.
Von Dr. **J. E. Weis-Liebersdorf.**
Mit 54 Abbildungen. gr. 8°. (XII u. 124 S.) *M.* 4.—.

GEORG REIMER VERLAG
BERLIN W. 35.

SOEBEN ERSCHIEN:

BESCHREIBUNG DER BILDWERKE DER CHRISTLICHEN EPOCHEN.

ZWEITE AUFLAGE.

DIE ELFENBEINBILDWERKE.

45 LICHTDRUCKTAFELN IN MAPPE IN GROSS QUART.
NEBST EINEM TEXTBAND IN OKTAV BEARBEITET VON **W. VÖGE.**
PREIS MARK 25.—.
ZU BEZIEHEN DURCH ALLE BUCHHANDLUNGEN.

INHALT.

Seite

Zwei Grabmäler der Renaissance und ihre antiken Vorbilder. Von *Frida Schottmüller* 402

Der provençalische Einfluss in Italien und das Datum des Arler Porticus. Von *Wilhelm Vöge* 409

Die Verträge über die Illustrirung und den Druck der Schedel'schen Weltchronik. Von *Albert Gümbel* 430

Chiesa del Corpus Domini in Urbino. *Ercole Scatassa* 438

Die Freydal-Holzschnitte Dürer's. *Campbell Dodgson* 447

Neue Erwerbungen des Rijksmuseums. *Emil Jacobsen* 450

Litteraturbericht.

Eduard Schmitt. Handbuch der Architektur. *Franz Jacob Schmitt* . . 454

Friedrich Sarre. Denkmäler persischer Baukunst. *O. v. Falke* . . 459

Adolph Goldschmidt. Studien zur Geschichte der sächsischen Sculptur in der Uebergangszeit vom romanischen zum gothischen Stil. *Dehio* 460

Gustav Pauli. Hans Sebald Beham, ein kritisches Verzeichniss seiner Kupferstiche, Radirungen und Holzschnitte. *Campbell Dodgson* . . 465

Wilhelm Bode. Vorderasiatische Knüpfteppiche aus älterer Zeit. *O. v. Falke.* 470

A. G. Meyer. Tafeln zur Geschichte der Möbelformen. *O. v. Falke* . 473

Mittheilungen über neue Forschungen.

Neues über Bernardo Rossellino. *C. v. F.* 475

Gemälde des XV. und XVI. Jahrhunderts im Kloster Lichtenthal . . . 477

Zur Abwehr. *Emil Jacobsen* 481

Notiz. *B. Haendcke* 483

Druck von Albert Damcke, Berlin-Schöneberg.